DAS KUNSTWERK

XI

August 1957

2|XI

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 2/XI
August 1957

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 53 88 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Henry
Feder,

J. P. Hodin

Henry Moore

WORK IN PROGRESS

Die folgenden Betrachtungen stützen sich auf Aufzeichnungen, die ich machte, als ich Henry Moore am 18. Mai und 12. Juli dieses Jahres besuchte. In den Vordergrund wird hier die Beschreibung der Motive gerückt, an denen Moore seit etwa 3—4 Jahren arbeitet, sowie der formalen Tendenzen, die sich in Moores letzten Arbeiten aussprechen. Wir setzen die Kenntnis von Moores bisherigem Werk voraus, das in den beiden Bänden: HENRY MOORE, vol. I, Sculpture & Drawings, 1921—1948; vierte vollständig neu redigierte Auflage 1947, 1955 (beide bei Percy, Lund Humphries in London erschienen), sowie in meiner Studie über den Meister in der Serie: EUROPÄISCHE BILDHAUERKUNST, Kiepenheuer & Witsch, Hamburg, 1956, enthalten ist.

Man könnte Henry Moores Wirken in den letzten fünf Jahren als Expansion bezeichnen, Expansion der Reife eines Meisters, der Vitalität, womit nicht nur sein nie ermüdender Schaffensdrang, die Männlichkeit seiner Ideen und der Mut zu Neuem und Großem gemeint sind, sondern die gesamte geistige Haltung zu Werk, Leben und Tradition.

Standen die Jahre 1954 und 1955 im Zeichen zweier großer Aufträge, des Ziegelsteinreliefs für das Bauzentrum in Rotterdam und der drei aufrechten Motive für den Innenhof des Olivettigebäudes in Mailand, so sind die Jahre 1956 und 1957 mit der Arbeit an drei weiteren monumentalen Werken ausgefüllt: der großen liegenden Figur *) für den Vorhof des neuen UNESCO-Gebäudes in Paris — einer emporklimmenden Figur, die Moore aus einem riesenhaften Ulmenstamm soeben herausschnitzt — und der lebensgroßen Gestalt einer Schwangeren.

Deutlich kommt der Geist der Expansion auch in Henry Moores wachsendem Besitztum zum Ausdruck, in dem neuerbauten großen Atelier und den Grundstücken, die Moore vor kurzem jenem Land hinzugefügt hat, auf dem sein Wohnhaus, die dahinterliegenden Blumengärten und die zwei glasbedeckten Werkstätten gelegen sind, in denen bis einschließlich 1956 alle seine Arbeiten, mit Ausnahme der Bronzen, entstanden. Dieser materielle Wohlstand spricht nicht nur von der Anerkennung, die Moores Werk seit der Venedig-Biennale von 1948 in allen Ländern geerntet hat, sondern vor allem auch von seinem Willen, den Verdienst in seine Arbeit zurückfließen zu lassen. Auf dem weiten, mit kurzem Gras bewachsenen Feld, das sich zwischen dem Wohnhaus und dem neuen Atelier erstreckt — einem auf einer Terrasse errichteten Bau aus Glas und Zement, wo Moore auch im Freien arbeiten kann — sind da und dort Skulpturen aufgestellt, die dem Künstler ermöglichen, das für sein Werk so wesentliche Problem der Figur in der freien Landschaft gründlichst zu studieren. Er ändert oft die Stellungen dieser Figuren und beobachtet die Wirkung von Hintergrund, Gewölk und wechselndem Licht auf sie. In seinem neuen Atelier ist er seit Monaten mit der zurückgelehnten weiblichen Gestalt für das UNESCO-Gebäude beschäftigt, (während seine zwei Assistenten in den kleineren Studios an anderen Figuren arbeiten). Mag dieses Hauptthema — nicht nur in der Formgebung, sondern auch im Material — bereits in früheren Werken Moores variiert worden sein, — hier hat er etwas Neues angestrebt und erreicht. Noch nie waren die einzelnen Teile der Figur so frei behandelt; mächtig wie Brückenbogen sind die Gliedmaße, und das komplizierte Spiel von Innen- und Außenraum erzeugt überraschende Labyrinth- und Tunnelwirkungen in Augenhöhe des Beschauers. Mit Beil, Spitzhacke, mit Messer, Meißel und Feilen arbeitet der Künstler viele Stunden täglich an dem mit grauer Farbe dunkelgetönten überlebensgroßen Gipsmodell (die Bemalung dämpft die allzugroße Helligkeit des weißen Gipses in der Sonne, die das Arbeiten erschwert). Ein Tischler arbeitet an dem Piedestal für das

Henry Moore, Familiengruppe, 1944,
Feder, Kreide, Aquarell

*) das Wort liegend, das in der Literatur über Moore verwendet wird, ist ungenau und passiv. Alle seine „reclining figures" sind halb aufgerichtet und aktiv in der Bewegung, weshalb „Zurückgelehnte Figur" die entsprechendere Bezeichnung wäre.

Modell, das, während diese Zeilen in Druck gehen, nach Carrara geschafft wird. Dort wird Moore das Original aus dem matten, honiggelben Travertiner Stein, jenem Stein, mit dem Rom erbaut wurde, selbst hauen. Ursprünglich für Bronze gedacht, ist diese Figurkonzeption durch viele Metamorphosen hindurchgegangen. Darunter ist die vor einer Wand sitzende Gestalt ein besonders ansprechender und entwicklungsfähiger Ideenentwurf, erfüllt von den psychologischen Qualitäten, die die lyrische Stärke in Moores Werk ausmachen.

Moore arbeitet gleichzeitig an der emporklimmenden Figur (Holz), die sich aus einer zurückgelehnten Figur (Gips) entwickelte. Durch deren Aufstellung, wobei sie sich im Ausdruck wesentlich veränderte, hat sie Moore zur Entwicklung einer neuen skulpturalen Idee angeregt. Dieses Werk, das James Johnson Sweeney für das Guggenheim Museum in New York beansprucht, ist auch deshalb von Wichtigkeit, weil es Henry Moore wieder zum direkten Schnitzen veranlaßt hat.

Desweiteren arbeitet Moore an der lebensgroßen Figur einer sitzenden schwangeren Frau, von der er mehrere Gipsmaquetten verfertigt hat, die alle die Ursprünglichkeit und Kühnheit des ägäischen Skulpturstils aufweisen. Die vor einer Wand sitzende Gestalt und der Torso der schwangeren Frau finden in den verschiedenen Versionen der auf einer Treppe sitzenden Frauenfigur eine stilistische Parallele, die nicht nur anzeigt, wie konsequent der Künstler ein angegriffenes Thema weiterentwickelt und ausbaut, sondern auch wie er hinsichtlich seiner Art, Natur zu erleben, ans Werk geht. So finden wir es nur „stilgerecht", daß er sich neben den großen Arbeiten auch auf die weitere Erforschung von traditionellen Themen, wie Mutter und Kind, oder der Tierformen, konzentriert, wobei so bemerkenswerte Arbeiten entstehen wie „Objekt" 1955, oder „Upright Motives" (Aufrechte Motive) aus demselben Jahre, in denen die Mutter-und-Kind-Gruppe oder die Olivettifiguren variiert und gleichzeitig der Charakter des organischen (nicht surrealistischen) o b j e t t r o u v é gewahrt und betont wird. Das organische o b j e t t r o u v é ist für Moore ein Objekt, auf das die Naturkräfte — Meer, Regen, Atmosphäre — eingewirkt haben, so wie der Bildhauer auf sein eigenes Material einwirkt. Damit sind wir einer Ästhetik auf der Spur, die der klassischen Ästhetik entgegenwirkt, jener Ästhetik, in der Kunst und Natur zwar nicht unabhängig voneinander, aber gesondert erscheinen (Goethe: Kunst ist idealisierte Natur, Schönheit das einzig erstrebenswerte Ziel), während gemäß der wirkenden, nicht theoretisierenden Ästhetik Moores Kunst und Natur mit denselben primären Kräften manipulieren. Die Knochenformen z. B., die Moore zu den vielfältigen neuen aufrechten Motiven und auch zu dem Ziegelrelief in Rotterdam inspirierten, führten zu totemartigen, symbolischen Formen, die eine tiefe suggestive Kraft ausstrahlen, magisch, ja mystisch und metaphysisch ansprechend. Die Dreiergruppe am Ende jenes Feldes, das sich hinter dem neuen Studio Moores erstreckt, strahlt diese unerklärliche, geheimnisdichte Kraft aus. Das mittlere Motiv — ein Kreuz — ist in Bronze selbständig als „Glenkiln Cross" hoch oben in der wilden Natur Schottlands aufgestellt worden.*) Alle drei Motive zusammen muten wie ein Golgatha an, doch ist auch ein mehr heidnischer, phallischer Geist in ihnen wirksam. Erst beim Näherkommen — wobei sonderbarerweise die Figuren an Monumentalität abnehmen, als wollten sie unsere eigene Größe annehmen, um zu uns sprechen zu können — entdecken wir symbolische Formen: die Andeutung einer menschlichen Figur mit ausgestreckten Armen (ähnlich der des Christus auf den alten keltischen Kreuzen, die in einen Zirkel einkomponiert sind, Kreis und Kreuz zu einer Einheit verbindend, Natur und Gesetz, obere und niedere Regionen, wie ein Mandala), eine Mondsichel, dann Konkaves und Konvexes, wie das Yen und Yin der Chinesen, die Ganzheit von Weiblichem und Männlichem, ein dorisches Säulenfragment, die Harfe eines fahrenden Sängers des Mittelalters. Und wandern wir von diesen drei anthropomorphen Motiven in der schlichten englischen Landschaft von Wiesen und Feldern weiter, so gelangen wir im Schatten von jungen, dichtstehenden Bäumen über einen breiten Graspfad, auf dessen Grunde, wie in einer Laubnische, eine weitere Figur steht, die letzte auf Henry Moores Grundstück und gleichsam der Grenzpfahl zwischen seinem Reich der Kunst und dem Bauernland. Näher kommend erkennen wir ein Mutter-und-Kind-Motiv. Es ist der obere Teil eines zerbröckelnden Gipsmodelles. Vielleicht haben es die schweren Sommerregen Englands nun schon ganz aufgelöst. Moore hat es hier aufgestellt, um zu beobachten, welche Art von Skulptur sich in einer solchen Umgebung gut ausnehmen würde. Das Licht sintert durch die Blätter. In einem lyrischen Halbdunkel steht dieser zerfallene Torso, dessen Schicksal besiegelt ist, um mit seiner einzigen und letzten Funktion den Künstler zu belehren, daß eine intime Umgebung von der Skulptur einen besonderen Charakter fordert. In einem künftigen Werk Henry Moores werden wir vielleicht die Ergebnisse dieser Beobachtungen bewundern können.

---

*) Der Olivettiauftrag, für den die drei Motive ausgearbeitet wurden, scheiterte an den Schwierigkeiten des von Gebäuden eingeengten Hofes, leitete aber für Moore eine sehr fruchtbare Epoche schöpferischer Neugestaltung ein.

Henry Moor

S. 6/7 Henry Moor
in seinem Ateli

Moor

Moor
Atelie

Henry Moore, Kopf mit Helm Nr. 2, 1950, Bronze

Henry Moore, Kopf mit Helm Nr. 2, 1950, Bronze

Henry Moore,
König und Königin,
1952/53, Bronze

Henry Moore, Kopf (Detail des Kriegers mit Schild), 1953/54, Bronze

Foto: Lidbrooke, London

Henry Moore, Kopf (Detail des Kriegers mit Schild), 1953/54, Bronze

Foto: Lidbrooke, London

Her
Aufrech

ry Moore,
ende Figur
. Gips für

rocke, Lon

He y Moore,
Aufrech e Motive,
1955

ry Moore,
ende Figur Nr. 2,
, Gips für Bronze

ooke, London

Henry Moore, Glenkiln Kreuz, 1955/56, Bronze

Henry Moore, Aufrechte Motive, 1955/56, Gips
Foto: Lidbrooke, London

Henry Moore, Figur auf Stufen, 1956, Bronze
Foto: Lidbrooke, London

Henry
Sitzen
vor der
195
Foto: Li

Henry Moore,
Sitzende Figur
vor der Mauer,
1956, Gips
Foto: Lidbrooke,
London

Henry Moore, Mutter und Kind, 1956, Gips
Foto: Lidbrooke, London

Henry Moore, Frau, 1957, Gip
Foto: Lidbrooke, Londo

1957, Gip
e, Londo

Ecke im Atelier Henry Moores
Foto: Roger Wood, London

Henry Moore

MONUMENTALE FORM IM RAUM

Nach Gesprächen mit dem englischen Meister
niedergeschrieben von J. P. Hodin

Obzwar sich mein Werk in vielerlei Richtungen entfaltet, haben doch zwei Erwägungen besondere Bedeutung für mich. Die eine betrifft die räumlich-monumentale Formqualität einer Skulptur, die andere das Menschliche, Organische, das Psychologische, die ohne die architektonischen, monumentalen und kompositionellen Elemente ausgedrückt werden können.

In einem Kopf Rembrandts finden wir allen Reichtum des menschlichen Charakters, eine Qualität, die psychologisch sehr zufriedenstellend ist, uns jedoch das Erlebnis der Form nicht vermittelt. In seinen späteren Porträts, z. B. in jenem, das die Londoner National Gallery besitzt, kommt auch die Realität der Form zur Geltung. Man fühlt, daß man die Stirn berühren, sie geradezu beklopfen kann. Sie ist wie ein Laib Brot. Trotzdem hat das Porträt auch seine psychologischen Eigenschaften beibehalten. Die Kombination dieser beiden Qualitäten, der psychologischen und der formalen, ist sehr schwierig. Vielleicht ist sie in der monumentalen Skulptur unmöglich zu erreichen.

In meinem Werk findet man manchmal die eine Eigenschaft, dann wieder die andere betont. „Der Krieger", „König und Königin", die „Schwangere Frau", die „Sitzende Figur vor der Mauer", das sind Arbeiten, die ich der psychologischen, menschlichen Gruppe zurechnen würde. Andere dagegen, wie die zurückgelehnte Figur für das UNESCO-Gebäude, Innere und Äußere Formen oder die vier Figuren auf dem Time/Life-Gebäude in London sind Beispiele für die Betonung der Form.

Ein Werk wie die Figur für das UNESCO-Gebäude repräsentiert die Essenz meiner Kunst. Es ist eine zurückgelehnte Figur, die direkt in den Stein gemeißelt ist, sie ist monumental und in einen offenen Raum gestellt, der sie nicht nur umgibt, sondern auch durchdringt.

Wenn ich versuchen sollte, das Skulpturideal zu beschreiben, das meinem Geiste vorschwebt — mit diesen Worten soll durchaus nicht gesagt sein, daß ich bewußt an der Realisierung eines bestimmten Ideals arbeite, wobei wiederum „Ideal" nur bedeuten kann, was im Rahmen einer besonderen Kunst als ideal gilt, so z. B. hat ein Maler sein Ideal von der Malerei, wie ein Bild aussehen müsse — wenn ich also dieses mein Ideal angeben sollte, dann wäre es die monumentale Form im Raume. Wiederum nicht bloß die alleinstehende Form, wie etwa die Eiform von Brancusi, sondern eine monumentale Kombination von Form und Raum, die zusammen ein Ganzes, eine organische Einheit bilden. Was ich meine, ist eine monumental-räumliche Anordnung, die eine komplizierte Vielheit von Beziehungen bietet. Die Beziehung von Figur zum Raum, von Raum und Panorama, von Licht und Figur, etc., dies alles zu einer Einheit verschmolzen, zu einer organischen Einheit zusammengewachsen.

Doch kann man nicht immer zum Ideal hinstreben! Wenn sich ein Künstler etwa sagen wollte: Meine Richtung ist die und die, und er würde dieses als Arbeitsprogramm akzeptieren und demgemäß die darauf folgenden Jahre produzieren, er würde nie zu einer schöpferischen Lösung gelangen. Im Arbeitsprozeß selbst vermengen sich die einzelnen Elemente, sie streben, ohne daß man selbst etwas dazutut, dem Ideal zu, das einem im Geiste vorschwebt.

Wenn ich meine „Sitzende Figur vor der Mauer" ansehe, die nebenbei gesagt eines der vorbereitenden Stadien für den Ideenentwurf der großen UNESCO-Figur ist, so vermittelt sie mir etwas Menschliches, ein psychologisches, ein gefühlsbetontes Element. Sie hat etwas Ausgesprochenes, etwas, das der Entwicklung fähig ist. Da ist ein Element, das etwas zu der monumentalen, architektonischen Qualität der UNESCO-Figur hinzufügen könnte. Doch wäre es falsch, sich zu fragen, ob diese Figur stolz oder etwa nur übermütig dreinzuschauen habe, weil es sich nicht um eine Figur handelt, die einen solchen Ausdruck verlangt.

Giacometti schätzt unter meinen Arbeiten besonders die geometrisch betonte Gestalt mit den zwei Köpfen und die Doppelfigur von König und Königin. Die letztere wohl, weil sie bis zu einem gewissen Grade an die alte ägyptische Formsprache und ihren hieratischen Charakter erinnert, der Giacometti sehr nahe geht. Ich fand es interessant, daß ein Bildhauer gerade diese Arbeiten wählen sollte. Ich selbst bin nicht unempfindlich für diese Seite meines Schaffens, und in meinen Zeichnungen und Aquarellen ist sie oft betont. Mich jedoch ausschließlich auf sie festzulegen, würde bedeuten, die mächtige, monumentale Qualität aus dem Auge zu verlieren, die ein Steinbildwerk besitzen muß und die letzten Endes sein wahres Motiv ist.

Bernard Buffet, Zeichnung

Bernard Buffet

Kein junger Künstler ist nach dem Kriege so bekannt geworden wie Bernard Buffet. Seine Karriere scheint nur derjenigen Picassos vergleichbar. Wie dieser verdient er so gut, daß er sich ein ganzes Schloß erwerben konnte. Ein großer Wagen und mehrere Bediente stehen ihm zur Verfügung.
So berühmt er ist, so heftig wird er auch umstritten. Dabei werden Anerkennung und Ablehnung vor allem durch die Inhalte seiner Bilder erregt. Diese wirken auf viele bestürzend. Eine Szenerie karger, von äußerster Armut gezeichneter Gegenstände wird hier ausgebreitet, Requisiten einer Existenz ohne Freude, ja selbst ohne Trauer — eine gleichgültige Welt leerer, erschlaffter Objekte. Wo Buffet in neuerer Zeit gelegentlich Gegenstände des Luxus — so seinen Rolls Royce — zum Thema wählt, geraten auch diese zu verlassenen und erstorbenen Dingen. Seine Menschen, abgemagert oder aufgedunsen, zeigen den Ausdruck des Erloschenen. Die bleierne Öde dieser verdorrten Welt scheint endgültig, schon jenseits aller Verzweiflung.
Man hat diese Art der neo-realistischen Darstellung als ausdrückliche Verzerrung unserer Welt charakterisiert, gesehen von einem geängstigten, traumatischen Bewußtsein. Aber daß die westeuropäische Prosperität von heute durchaus Grenzen hat, jenseits derer — wie im Osten oder in Algerien — Verfolgungen, Foltern und das Grauen herrschen, scheint man dabei zu übersehen. Man läßt sich ebenso darüber hinwegtäuschen, daß unter der Jugend, die im Kriege aufwuchs, ein Lebensgefühl dominiert, das zu Pessimismus und Resignation ebenso leichten Zugang hat wie zu allen Formen spontan ergriffener Lebensfreude. Bernard Buffet — am 10. 7. 1928 in Paris geboren — gehört dieser Generation an, und er wird nicht nur aus seiner privaten Armut heraus — jahrelang hat er unter den dürftigsten Verhältnissen gelebt —, sondern auch aus tieferer Erfahrung Nahrung für seine Themen gefunden haben. Entsprechend reichen diese Themen über das Soziale hinaus. Sie sind weniger als Protest oder Anklage gemeint. Sie konstatieren, ihr Realismus ist nüchtern, nicht ohne Stimmung, aber ohne Sentimentalität. Man hat sie mit dem Existenzialismus in Beziehung gebracht. Damit kann aber nicht der Existenzialismus in seiner ganzen Breite gemeint sein, sondern nur das an ihm, was in einem gewissen Umfang im Paris nach dem Kriege von gesellschaftlicher Wirkung war und das Lebensklima verdüsterte.
Dieser Existenzialismus als Lebensstil war nur vereinzelt echt, im Ganzen nichts weiter als die Umschreibung einer geistigen und gesellschaftlichen Verwahrlosung. Die Sartre'sche These, daß der Mensch die Hülse des Nichts sei, wurde hier in die Tat umgesetzt; Sartres ebenso vernehmlicher Appell an Freiheit und Verantwortung gelangte den wenigsten zur Kenntnis.
Buffets „existenzieller Realismus" gehört indessen zu den echten Äußerungen dieser kurzen Epoche. Man kann einige Züge seiner Bildwelt mit der Erfahrung in Beziehung setzen, die Sartre in seinem Roman „La Nausée" beschrieben hat. Die Gegenstände werden in ihrer Nacktheit sichtbar, quellen auf zu einer solch bedrängenden Dichte ihrer Existenz, daß sie jenes Gefühl auslösen, dem Sartre das Wort Ekel gibt.
Man hat trotz der Suggestivkraft seiner Inhalte versucht, Buffet jedes Talent abzusprechen. Aber nicht nur der Inhalt, auch die Form seiner Bilder ist prägnant. Buffet versteht es, den Mitteln, derer er sich bedient, seinen Willen aufzuzwingen. Dies zeigt schon die Sicherheit, mit der er korrekt und präzis, ohne unbeabsichtigte Verzeichnung, seine Gegenstände erfaßt. Hart und spitz, aber kristallklar sind die Umrisse. Das Objekt wird nicht in seiner Außenhaut, sondern in seinem Gerüst beschrieben. Die anatomischen Zusammenhänge sind durchdacht. Aus dem Wissen über den Aufbau eines Körpers konstruiert Buffet seinen Gegenstand. Ein gutes Stück Klassizismus — durchaus nicht akademisch konserviert — ist in seiner Malerei enthalten: Straffheit und Festigkeit der Form. In der Aufteilung der Flächen, die Buffet mühelos beherrscht, wirken modernere Auffassungen hinein: Cézanneismus und Kubismus. Gut verteilt Buffet die Rollen der Körper im Raum. Die

Proportionen sind maßvoll ausgewogen. Immer — selbst bei riesigsten Formaten — ist die Komposition tektonisch, streng und geschlossen.
Zwar ist das Vorgehen primär zeichnerisch, umrißbetont. In frühen Bildern zeichnet der Bleistift die Konturen, heute ist es pastos und zügig geführte schwarze Farbe. Daß Buffet in der Hauptsache monochrom bleibt und kräftige Töne nur sparsam einsetzt, wird ihm leicht als malerische Armut vorgeworfen. Es läßt sich aber ebenso gut als bildnerische Ökonomie deuten. Denn der beherrschende Grauton seiner Bilder ist oft äußerst differenziert. Außerdem beweist Buffet in vielen Bildern, daß er die Farbe koloristisch reich entfalten kann. Allerdings steht er immer außerhalb der sensualistischen Tradition der französischen Malerei.
Trotz der unzweifelhaften Qualitäten der Bilder Buffets darf man ihre Grenzen nicht übersehen. Man muß zunächst darauf aufmerksam machen, daß der „miserabilisme" nicht ganz selbständig von Buffet entwickelt wurde. Nach dem Kriege fand sich in Paris eine ganze Gruppe meist junger Maler unter der Bezeichnung „L'homme Témoin", der zeugnisablegende Mensch, zusammen. Dazu gehörten neben Buffet die Maler Lorjou, Minaux, Motte, Rebeyrolle, Venard. Ihnen ging in der Bildung eines neuen Realismus Francis Gruber voraus.
Buffets Bildauffassung steht unter dem deutlichen Einfluß von Gruber. Die Inhalte sind verwandt, aber auch in der Form übernimmt Buffet das Kantige und Rachitische der Körper und ihrer Umrisse, wenngleich er stärker als Gruber zur Fläche strebt und formalisiert.
Francis Gruber, der 1912 in Nancy geboren wurde und bereits 1948 in Paris an der Schwindsucht starb, stand in seiner Malerei unter direkter Wirkung der Surrealisten. Zahlreiche seiner Darstellungen einer armseligen, unterhöhlten Wirklichkeit sind ins Visionäre und Phantastische geweitet. In Fortsetzung dieser Malerei liegt Buffets Gegenstandsaussage auf der Linie des Surrealismus. Was diesen Realismus (den man übrigens von der heutigen Matisse- und Expressionistennachfolge, so realistisch diese zuweilen sein mag, trennen muß) von einem Akademismus unterscheidet, verdankt er der surrealistischen Methode der Verfremdung. Die Wirklichkeit in ihrem normalen Wuchs zwingt dem heutigen Menschen kein Erstaunen mehr ab. Fotografie, Film, Fernsehen, der ganze Bildbetrieb der heutigen Zivilisation überfüttern ihn mit den Normalaspekten des Realen. Das „Wunder" des Natürlichen ist von der modernen Bilderflut längst zugeschüttet. So ist der Gegenstand nur noch in ungewohnten Ausschnitten, Mikro-Details, verfremdender Umgebung, überraschender Beleuchtung, in den Zuständen des Zerfalls usw. bild- und aussagekräftig. Die auch von der modernen Fotografie übernommenen Verfahren, dem Gegenstand neue Seiten abzugewinnen, entstammen dem Surrealismus. In ihm war jedoch die Faszination durch die verborgenen Seiten des Objekts ungleich totaler und die mit zusätzlichen Mitteln der Verwandlung geprägte neue Bildwirklichkeit ungleich dichter, die Schockwirkung größer, als auf den Bildern der neuen Realisten. Die Haltung der entscheidenden Surrealisten war erobernd. Sowohl Gruber als auch Buffet bleiben hinter den magischen Formeln dieser Meister zurück. Sie bieten nur einen Abglanz jener Dingerfahrung, wie sie insbesondere in der „pittura metafisica" von Chirico und Carrà formuliert worden ist: Leere und atemloses Alleinsein der Dinge, eine Atmosphäre der Gegenstände, die Drohung und Lähmung ausstrahlt. Hugo von Hoffmannsthal hat sie schon in seinem Essay „Die Farben" beschrieben und Kafka hat sie zu einem der Grundmotive seiner Dichtung gemacht. Heidegger sprach in „Sein und Zeit" vom „Modus der Aufdringlichkeit" der Dinge.
Buffet und die ihm verwandten Realisten — Sezessionisten des Surrealismus — sind in diesem Sinne Nachzügler. Ihre Bilder sind keine Neufassungen des Gegenstandsbildes, sondern Illustrationen dazu. In viel fruchtbarerer Weise mündet der Surrealismus heute in die abstrakte Malerei ein. Hier wird nicht versucht, die Hintergründigkeit seiner Weltauslegung am inzwischen untauglichen Vordergrund des Objektes, am Banalen zu demonstrieren. Die abstrakteren und spirituelleren Bildverfahren der Surrealisten werden hier in verwandelter Weise fortgeführt.
Um das Interesse am weitgehend normal gesehenen Gegenstand wachzuhalten, kommt Buffets Malerei nicht ohne Manierismus aus. So haben auch die formalen Qualitäten seiner Bilder ihre Grenzen. Es ist immer dieselbe Formel, in die der Gegenstand gekleidet wird, schnell und versiert umrissen mit geraden Strichen. Das Rezept der Linienführung ist einmal gefunden und steht keiner weiteren Entwicklung offen. Die Handschrift erweitert sich nicht in ihren formlichen Werten, sie rafft nur neue Motive zusammen. Und Buffets Bilder von 1947 bis 1957 zeigen, daß sich das Werk nicht kontinuierlich in die Tiefe fortsetzt, sondern nur an Breite zunimmt. Im Chromatischen kommt Buffet immer wieder auf dieselben Akkorde zurück, die eine sichere Wirkung gewährleisten. Es handelt sich um eine Malerei, die weder im Inhaltlichen noch im Formalen danach strebt, ihren Problemkreis zu erwei-

Bernard Buffet, Vögel, 1950, Öl
Foto: Chauvin, Paris

Bernard Buffet, Flußlandschaft, 1952, Öl

Bernard Buffet, Der Hafen von Rochelle, 1955, Öl

Bernard Buffet, Stilleben mit Schachbrett, 1955,
Foto: Marc Vaux,

t, 1955,
Vaux, f

Bernard Buffet, Frau mit Hut, 1954,

Bernard Buffet, Clown, 1955, Öl

…, 1956, …

Reg Butler

Reg Butler, Kopf der Circe, 1952/53

Reg Butler, Cassandra, 1953

Entwurf

Reg Butler,
Entwurf für das Denkmal des Unbekannten
Politischen Gefangenen

Kirche von Arcas Reales bei Valladolid/Spanien

tern. Daher das mühelose Tempo der Produktion, die, wie man schätzt, inzwischen auf zweitausend Bilder angewachsen ist. Die Resultate bleiben im Virtuosen stecken.
In der französischen Presse hat man sich zu dem Urteil verstiegen, daß Buffet eines Tages Picassos Platz einnehmen werde. Daran kann aber ernstlich nicht gedacht werden. Abgesehen von der Handschrift, die bei Picasso weniger schematisch, dafür intensiver und differenzierter ist, fällt das erdrückende Maß an Erfindung ins Gewicht, das es keinem Künstler, der sich auf eine isolierte Bildmethode beschränkt, sich mit Picasso zu messen erlaubt. Picassos Malerei lebt aus den jeweils neuen Problemen, die sie sich stellt, und er antizipiert nicht die Lösungen, die er sucht, mit einem probaten, auf alle Motive anwendbaren Verfahren. Während Buffet lediglich stilisierend vereinfacht, abstrahiert Picasso, übersetzt er den Gegenstand in ein autonomes Formgefüge.
Fragt man, warum denn Buffet so erfolgreich ist, so muß man sich klar machen, daß es außer ihm keinen lebenden Maler gibt, der das Bedürfnis des besitzenden Bürgers nach klar verständlicher, dabei nicht platter und inhaltloser Malerei mit der nötigen Virtuosität befriedigt. Diese Lücke ist der Raum für Buffets sagenhaften Aufstieg. Die Tatsache, daß eine realistische Malerei größeren Stils heute fehlt, liefert die Bedingungen für die Erfolge eines solchen Talents.
Dazu fällt ins Gewicht, daß das restaurative Kunstbedürfnis gerne bereit ist, Vertrauen in die Entwicklung einer Kunst zu setzen, die berufen scheint, eine starke Gegenposition zur abstrakten Malerei zu bilden. Letzten Endes wecken die übertriebenen Preise, die Buffets Bilder erzielen, nur den Verdacht, daß das gegenwärtige Klima der bildenden Kunst und ihrer Resonanz nicht gesund ist. Man sieht sich gezwungen, Urteilsfähigkeit oder Integrität des Kunsthandels und der Publizistik, die diesem Künstler zu seinem phänomenalen Ruhm verholfen haben, in dem Maße in Frage zu ziehen, in dem man Buffets Bedeutung in Abrede stellt. Daß der Handel Gelder in einen mit Namen und Wertziffern angereicherten Mythos investiert, der geeignet ist, zu einer weiteren Steigerung der Ziffern beizutragen, ist begreiflich. Aber das „Phänomen" Buffet kann wie ein Hinweis darauf scheinen, in welchem Umfang das Urteil über Kunst heutzutage von Interessengruppen beeinflußt und geleitet wird und in welchem Umfang sich die soziologische Lage der bildenden Kunst und ihrer Verbreitung der Lage etwa des Films in Hinsicht des Dirigismus, der Monopolisierung des Geschmacks, der Regie des Erfolgs usw. genähert hat. Seit jeher waren Kunst und Spekulation eng miteinander verflochten. Und seit jeher konnte Kapital die Schönheit vortäuschen. Aber es scheint zusehends schwieriger zu werden, das eine vom anderen zu unterscheiden.

Klaus J. Fischer

Zur Kirche von Arcas Reales

In der Kirche von Arcas Reales des Architekten Don Manuel Fisac, gebaut 1953/54 bei Valladolid/Spanien, ist der Raum auf den Altar und von dort aus nach oben ausgerichtet. Der Fußboden steigt leicht an und die konvergierenden, fensterlosen Seitenwände aus unverputztem Ziegelmauerwerk führen den Blick zum Altar. Dieser, ein einfacher Natursteinquader, steht vor einer hochaufschießenden, seitlich verdeckt beleuchteten Wand aus Kalkstein.
Eine Skulptur der heiligen Jungfrau mit dem Heiligen Dominikus aus dem gleichen Stein im Zentrum der Apsis, Kreuzwegstationen im Hochrelief aus Bronze und die nur vom Altarraum aus sichtbaren Glasmalereien der schmalen Fensterstreifen in der Decke sind der einzige Schmuck.
Seitlich und ohne den Fluß der Wände zu unterbrechen sind die Nebenkapellen angeordnet mit Holzfiguren auf den Altären. Diese Kargheit spiegelt etwas von der Landschaft wieder, in der die Kirche steht; weitflächig und herb, aber jedem, der dort war, unvergeßlich.

Dörr

Reg Butler

Zum Entwurf für das Denkmal des Unbekannten Politischen Gefangenen

Reg Butlers preisgekrönter Entwurf für das Denkmal des Unbekannten Politischen Gefangenen ist vom Berliner Senat zur Ausführung im Berliner Tiergarten bestimmt worden.
Die erste Einzelausstellung von Werken Reg Butlers in Deutschland zeigt während der INTERBAU-Ausstellung die Galerie Springer, Berlin.

Es begann mit dem Zusammentreffen dreier ganz verschiedener Ideen, ersonnen in den Köpfen von drei Menschen. Sie alle hatten eine einzige plastische Vorstellung zum Ergebnis. Es begann für mich schon 1948. Aus vielen Gründen war ich damals nicht der Mensch, der ich heute bin. Ich war viel jünger, wesentlich romantischer, sicherlich romantischer, soweit es die Skulptur betrifft. Ich führte ein unbequemes Doppelleben, einerseits war ich Architekt, und andererseits wäre ich gern Bildhauer gewesen. Ich verbrachte einen großen Teil meiner Zeit in dem rauhen und felsigen Streifen von Cornwall, der zwischen Trevose Head und dem Osten der Bedruthen Steps liegt. Lange Zeit war ich damit beschäftigt, Eisenskulpturen zu machen, die dichter und monumentaler sein sollten als die, die ich vorher gesehen hatte, und damals kam mir die Idee, daß es wunderbar aufregend sein müsse, ein großes turmartiges Mal zu errichten, eine sehr große Skulptur, die auf den zerklüfteten Bergen stehen sollte, die um Trevose Head liegen.

Der Krieg war natürlich noch sehr frisch in meiner Erinnerung, und die Spannung zwischen der ursprünglichen Vitalität Cornwalls und den unheilvollen Maschinen, die ich in den letzten Jahren des Krieges an der Küste gesehen hatte, erregte mich außerordentlich. Als Architekt fühlte ich mich immer durch die ermüdende Entfernung zwischen dem Entwerfenden und dem Ergebnis seines Entwurfs behindert. Ein Bildhauer kann mit einem Klumpen Ton und mit ein paar Geräten eine vollständige Darstellung schaffen, ebenso wie ein Dichter ein Sonett auf die Rückseite eines Umschlages kritzeln kann. Aber ein Architekt ist auf die Vermittlung von Bauherren, Unternehmern, öffentlichen Instanzen usw. angewiesen. Ich war zu jenem Zeitpunkt von der Idee besessen, mir mit eigenen Händen ein turmartiges Eisenmonument zu errichten. Der Plan kam nicht sehr weit. Der Entwurf, an dem ich arbeitete, sollte auf dem Felsen stehen, im Grundsätzlichen dem „Gefangenen"-Schema sehr ähnlich. Der Felsen war sozusagen ein Teil der Komposition, er war wesentlich als eine Art Ausgangspunkt für die Struktur, die aus Eisen und sehr hoch sein sollte, vielleicht 100 oder 150 Fuß hoch. Aber aus mancherlei Gründen kam der Plan nicht weiter, als daß ich viele Fotos machte und ihn mit Dr. Hajnal-Konyi, dem Ingenieur, besprach, und wir waren uns darüber einig, daß es gebaut werden könnte, und zwar an jener Stelle. Aber obgleich ich damit nicht weiterkam, blieb der Gedanke haften. Viele Male habe ich seitdem von einem ungeheuren Turm geträumt, der eine Bergküste überragt, an dem Wind und Wasser sich brechen, und da in diesem Falle eine sehr große Höhlung auf dem Boden der Plattform war, sah ich die See sich an der Konstruktion brechen, durch die Höhle rauschend und wieder den Felsen hinabschäumend. Dieser Gedanke hat mich lange beschäftigt.

Die zweite Idee entstand, soviel ich weiß, in Amerika. Ich hatte meine Hand nicht im Spiel und weiß auch nicht, wer den Gedanken eines Wettbewerbs hatte oder wer das Geld dafür aufbrachte, und ich weiß es bis heute nicht. Ich hörte zuerst im Herbst 1951 davon, als durch eine jener seltsamen Übereinstimmungen gerade die Arbeit an dem Entwurf für ein anderes Monument von mir beendet worden war. Es hatte den Namen „the Box". Dieses war nahezu eine Dadaplastik. Es war ein eisenumschlossener Raum, und innerhalb dieses Raumes befanden sich Figuren, die ich insgeheim in der Zurückgezogenheit meines Ateliers geschaffen hatte und die überhaupt niemand je gesehen hat. Ich erinnere mich, daß ich eine Aufnahme von den Figuren machte, bevor ich die „Box" verschloß, aber zum ersten Mal seit vielen Jahren war das Negativ unscharf und es kam nichts heraus. So hatte ich keine Aufnahme davon, und ich kann mich nicht ganz klar erinnern, was sich nun darin befindet. Aber es sollte eine große, geheimnisvolle Struktur werden, die Landschaft beherrschend und meilenweit sichtbar.

Ich arbeitete also in jenem Herbst daran, als ich zum ersten Male von dem Wettbewerb für den Unbekannten Politischen Gefangenen hörte. Natürlich war dies gerade die Chance, die ich mir wünschte, vielleicht war es die Chance, mit dem Problem einer wirklich überragenden mechanischen Struktur fertig zu werden, bedeutsam und bedeutungsvoll und verbunden mit all' den Problemen, mit denen ich mich in jenem Stadium meines Lebens beschäftigte. Ich arbeitete als Architekt und war so ganz vertraut mit großen Konstruktionen, und ich stürzte mich auf die Arbeit. Ich versuchte mit großem Vergnügen, etwas zustande zu bringen, weil ich ein Gregory-Stipendium an der Universität Leeds hatte und mich nicht um meinen Lebensunterhalt zu sorgen brauchte. Soweit ich mich erinnern kann, arbeitete ich viele Monate lang an diesem Plan.

Bis zum Einsendetag, etwa 15 Monate später, arbeitete ich natürlich nicht die ganze Zeit daran, aber es gingen kaum einige Tage vorüber, ohne daß einige Skizzen oder kleine Entwürfe entstanden, welche zeigten, daß die Idee wuchs. Sie wurden zur Form, deren Umrisse immer deutlicher hervortraten, je länger ich daran arbeitete. Alle frühen Versuche bestanden aus einer in einem Rahmen stehenden menschlichen Figur, die zu einem felsigen Grund und zu einer Konstruktion in Beziehung stand. Ich bin ganz sicher, daß dieses von Anfang an die Lösung war, und der Gedanke an Figuren auf einem Berg beherrschte mein Denken völlig. In jedem Falle sah ich eine Figur in Beziehung zu einer unheilvollen und einem Foltergerät ähnlichen Metallkonstruktion vor mir. Allmählich wurde während der Arbeit die Plattform, auf welcher die Figur stand, höher, die Figur selbst wurde kleiner und das Ganze wuchs stufenweise. Das Problem, das mich im Frühjahr jenes Jahres besonders beunruhigte, war die Tatsache, daß, wie sehr auch immer der einzelne Entwurf vom plastischen Gesichtspunkt aus zufriedenstellend schien, das Verhältnis zwischen der Figur und dem Turm doch immer falsch war. Entweder beherrschte die Figur das Gefüge wie ein Mechaniker im Auftrage irgendeiner monströsen Maschinerie, oder die Beziehung war zu zufällig. Die Figur hätte ein Maler oder ein Stahlarbeiter sein können, der einen Radarturm repariert. Oder aber der dramatische Bezug wurde bedrückend opferartig. Die Figur erschien gehängt, gekreuzigt oder guillotiniert, sie war nicht im Sinne jener Überwindung des Problems, der Überwindung des Opfers, die — wie ich es sehe — von einem Monument gefordert wird, das für ein Thema wie dieses bestimmt ist... Wenn man nicht tatsächlich sagen kann, daß das Opfer dieser zahllosen politischen Gefangenen einen Wert hatte, daß das geistige Gut, für das sie eintraten, gerechtfertigt ist und daß es eine Art der Verherrlichung gibt, die in den Plan mit eingeschlossen sein muß, dann braucht man nur veröffentlichte Aufnahmen aus Belsen, Buchenwald oder Auschwitz zu betrachten. Die Art der Lösung beunruhigte mich also sehr. Ich gab den Gedanken fast schon auf. Ganz gleich wie ich arbeitete, wie oft ich die Beziehung der Teile zueinander änderte,

immer schien sich dieses bedrückende Element der Hoffnungslosigkeit einzuschleichen.
Gerade um diese Zeit trat die dritte Person, von der ich schon sprach, in Erscheinung. Die dritte Person war ich selbst, aber von einer anderen Seite meines Wesens aus. Es war der Teil von mir, der seit fast zwei Jahren von der Idee eines in den Himmel aufblickenden Hauptes eingenommen war. Ich zeichnete lange Zeit aufblickende Köpfe, modellierte sie, machte Skulpturen von ihnen und Lithographien. Ich habe keine Begründung dafür, keine vernünftige Erklärung. Es war sehr wichtig für mich und ich wurde nicht müde dabei. Ich kann in Worten keine Erklärung dafür geben, warum mich das beschäftigte und noch beschäftigt. Die rein plastische Erklärung ist sicher zu einfach. Vielleicht kann man sagen, daß das Vorstoßen des Gesichts, wenn Augen, Mund und Nase in der gleichen Linie nach oben gerichtet sind wie der Nacken, eine eindrucksvollere plastische Lösung ergäbe, als wenn man die Kräfte im rechten Winkel um ein Gesicht dreht, das in der Achse zur Figur steht.
Aber was auch immer der wahre Grund gewesen sein mag, der Gedanke beherrschte mein ganzes Denken und plötzlich, ohne irgendeinen besonderen Anlaß, vereinigten sich meine Vorstellungen, die ich von aufschauenden Figuren hatte, mit meinen Arbeiten für den „Gefangenen" zu einer einzigen Lösung.
Eine der ganz frühen Skizzen stellte die Korrespondenz zwischen den beiden Vorstellungen her. Die Figur hat links den Turm. Der Turm ist lediglich ein übriggebliebenes Symbol des Verfolgungsgedankens, betrachtet und errichtet in den Geistern der Menschen, die zu ihm aufschauen. Aber diese Erklärung, die abzugeben ich wohl vorbereitet bin, ist äußerst oberflächlich. Ich weiß nichts. Wenn ich in adäquaten Worten genau erklären könnte, was meine Skulptur zu sagen beabsichtigt, so wäre es nicht nötig, sie zu machen, man brauchte nur eine Notiz am schwarzen Brett anzubringen und das Problem wäre gelöst.
Ich erinnere mich nicht, wann die Figur ihren Platz verließ oder wann die drei nach oben schauenden Frauen hinzukamen. Ich weiß nur, daß ich an dem Modell sehr lange arbeitete. Ich weiß auch, daß der Entwurf, den ich zum Wettbewerb vorlegte, nicht der letzte war, und ich weiß ebenfalls, daß keiner der anderen ihn überlebte. Von dieser Zeit an setzte ich meine Versuche in Leeds lange fort, und als der Einsendetag kam, arbeitete ich bereits an anderen Skulpturen, weil in der Zeit, die ich auf die Lösung verwendet hatte, diese eine, dieser Plan sich von selbst in meinem Kopf ausgearbeitet hatte.
Nur ein Entwurf war zugelassen, es war nur gestattet, eine einzige Skulptur einzusenden. So mußte ich die Wachsmodelle von den in den Turm aufschauenden Frauen, fotografiert einsenden. Das war sehr bedauerlich, weil die Öffentlichkeit es sich in den Kopf gesetzt hatte, daß es sich hier um fünf herabhängende Drahtgestänge handele, um ein schönes Stück abstrakter Kunst ohne irgendwelche Beziehung zur menschlichen Erfahrungswelt. Und wenn sie sich das in den Kopf gesetzt hat, kann sie durch nichts davon abgebracht werden. Es war ganz zwecklos, eine Zeitung anzureden und zu sagen, „schau her, dieses mein Monument ist ein Turm mit drei Leuten, die zu ihm aufschauen und sich das Opfer der politischen Gefangenen in die Erinnerung rufen." Es machte überhaupt keinen Eindruck. Ich versuchte es auch gar nicht ernsthaft. Ich hatte die Entscheidung zu treffen, ob ich mich in die notwendigen Polemiken und Argumentationen einschalten sollte, um mich als Bildhauer zu rechtfertigen oder nicht. Ich tat es nicht ...
Ich machte von den Frauen Studien in Wachs und Zeichnungen. Bei diesen Entwürfen arbeitete ich stufenweise die dramatische Beziehung heraus zwischen den beiden Frauen an der Außenseite des Felsens, die auf den Turm blicken, und der anderen, die direkt unter dem Monument steht und in die Konstruktion aufblickt.
Später habe ich in Diskussionen sehr viel über diese Plastik erfahren. Ich habe viele klugen und viele weniger klugen Dinge über sie sagen gehört. Ich traf Leute aus Belsen und Buchenwald und sprach mit ihnen, ebenso mit Menschen, die während des Krieges interniert waren. Glauben Sie mir, daß ich mir bei der Arbeit an diesem Werk der Ähnlichkeit nicht bewußt war, die zwischen ihm und dem Wachtturm besteht, der wohl alle Konzentrationsläger beherrscht hat. Ein Soldat erzählte mir, daß er das Gefühl der Freiheit in dem Augenblick gehabt habe, als er bei Kriegsschluß plötzlich entdeckte, daß in dieser großen beherrschenden Anlage kein Maschinengewehrposten mehr saß. Dieses interessierte mich außerordentlich, da ich eine ähnliche Empfindung gehabt hatte, ohne jedoch verstandesmäßig eine Beziehung zu meinem Werk herzustellen.
Ich wußte, daß der Gefangene entfernt werden mußte. Ich kam nicht weiter, solange er auf der Plattform stand. Ich weiß, daß eine Frau dort stehen mußte, in ihn hinaufstarrend, direkt in den dramatischen Brennpunkt. Aber ich kann in Worten nichts weiter erklären, als daß dieses mein Vorschlag für ein Monument für den Unbekannten Politischen Gefangenen ist.
Viele von Ihnen mögen Ähnlichkeiten mit all' jenen Dingen wie Galgen und Guillotinen finden, mit dem Kreuz oder der Kreuzigung, andere wieder mit den schon erwähnten Beobachtungs- oder Wachttürmen, aber was ich hoffe und was mir die größte Freude wäre, ist, daß dieses Symbol allmählich von vielen Menschen unter einer einheitlichen Idee gesehen würde, der Idee des Unbekanten Politischen Gefangenen.
In diesem Sinne erfuhr die Skulptur durch die oben erwähnte Kritik und durch kleine Abbildungen in allen Zeitungen eine ziemlich weite Verbreitung, eine weitere, als sonst je möglich gewesen wäre. Aber ich wäre erst glücklich, wenn je die Zeit kommen sollte, in der eine Form, die wie drei Beine wirkt, ein an die Wand gezeichnetes Stativ mit einer in die Luft aufragenden Stange darauf, ein Zeichen für die Idee der politischen Haft würde, die berechtigte und entsprechende Verkörperung eines Ideals. Dann erst könnte man sagen, daß die Skulptur gewirkt hat. Bis jetzt sah man lediglich Photographien des Entwurfs. Das endgültige Urteil darüber, ob es als Plastik wirksam ist, muß bis zur Ausführung dahingestellt bleiben.
Die Idee eines Denkmals ist nicht von seiner Größe zu trennen. Es gibt kein wirklich monumentales Denkmal, das nicht eine Beziehung zu anderen Dingen hätte, wie z. B. die Pyramiden usw. Zunächst muß es die umgebende Landschaft beherrschen, es muß meilenweit zu sehen und auch aus der Nähe bedeutsam sein. Es gibt z. B. in den Cleveland Hills ein Denkmal für Kapitän Cook, einen Obelisken oder etwas ähnliches, das sehr interessant wirkt, wenn man es von weitem sieht, das aber, aus der Nähe betrachtet, sehr verliert. So etwas finde ich äußerst unbefriedigend. Man müht sich meilenweit über die Hügel, um aus der Nähe festzustellen, daß nichts besonderes zu sehen ist. Ich habe versucht, mit meiner Skulptur etwas zu verwirklichen, das z. B. über den Kanal hin gesehen werden könnte oder jedenfalls über sehr große Entfernungen hin. Nachts wegen der Navigationslichter, die man der Flugzeuge wegen dort anbringen müßte. Und wenn man es besucht und die Treppe durch den Felsen aufsteigt und auf die Plattform hinaustritt, wo der Wind durch das Gestänge pfeift, findet man sich Seite an Seite mit riesigen Bronzefiguren, die starr in die Konstruktion aufblicken. Dann glaube ich, hat man die Gelegenheit, etwas von der dramatischen Verwandtschaft zwischen sich und diesen Figuren zu spüren, die das Besondere dieser einmaligen Situation vermitteln könnte.

— deutsch v. E. K. —

ZUM WERK VON REG BUTLER

Unter den jüngeren Bildhauern der europäischen Avantgarde zählt Reg Butler zweifellos zu den profiliertesten Erscheinungen. Durch die Ausbildung als Architekt und eine längere Tätigkeit als Dorfschmied ist er befähigt, das Material in seiner Eigengesetzlichkeit zu handhaben. Dies ist die Grundlage seiner auf visionären Vorstellungen basierenden Kunst.

Die Ausgangspunkte in der historischen Entwicklung der modernen Skulptur sind sein Landsmann Henry Moore, von dem er sich schon sehr bald weit entfernt, der große Spanier Julio Gonzales und der amerikanische Ingenieur-Bildhauer Alexander Calder.

Viel mehr aber noch als diese unmittelbaren Vorläufer wirkt auf Butler die Kraft und Bedeutung der prähistorischen Kunst, die in magischer Suggestivität und offener Materialwirkung den Schöpfungen der Gegenwart am nächsten steht. Aus allen diesen Einwirkungen ist bei Butler ein Eigenes geworden. Während im preisgekrönten Entwurf für das Denkmal des Unbekannten Politischen Gefangenen noch die architektonische Meisterschaft des monumentalen Mahnmals im Vordergrund steht und bei den stehenden und liegenden Figuren immer noch die Konzeption Moores transparent bleibt, schält sich besonders in den letzten Jahren das Butler unmittelbar Eigene heraus, in den verschiedenen Stadien der „Hl. Katharina" (vgl. KW 4/IX), der Figuration „The Box" und verwandten Arbeiten.

Im Formalen ist es die Intensivierung des Leeren, wie es bei Calder und Gonzales schon vorgebildet ist, hier jedoch mit einer neuen Bedeutungssprache angefüllt. Die verschiedenen Stadien der „Hl. Katharina" suggerieren die unheimliche Dämonie des leeren Raumes, der, durch Gestängeformen und Drähte symbolisiert, die Masse sowohl formal als auch thematisch in Frage stellt, das Volumen gleichsam abstreift und in die leere Unendlichkeit schleudert. Ohne reale Bewegung machen diese Figurationen einen motorischen Rhythmus glaubhaft, wie er in der bisherigen, meist statisch aufgefaßten Plastik unbekannt ist.

Es ist deutlich, daß Butler — wie auch die ihm verwandten Giacometti und Germaine Richier — nie in dem Sinne gestaltet, daß die Vorgegebenheit eines Dinges oder eines Geschehens aus der Wirklichkeit nicht mehr benötigt würde. Vielmehr wird im Gegenteil diese Vorgegebenheit im Kunstwerk zu einer heftigen Gegenwärtigkeit gesteigert, wie sie selbst den Bildhauern der naturalistischen Ära nicht möglich war. Diese hohe und sublime Gegenstandsaussage, immer präzis formuliert, kann zwar gelegentlich von reinen Formspielen ihren Ausgang nehmen, dennoch aber fügen sich alle Realisationen der Welt des Visionären und Imaginativen, der Welt einer zeichenhaften Sprache ein. Die Gestaltwerte der reinen Form, die z. B. Pevsner, Gabo und Bill beschäftigen, haben also bei Butler isoliert keine Bedeutung, sie werden eingebunden in die zeichensetzende Kunst einer magisch empfundenen Wirklichkeit. Dabei spielt nicht so sehr das Organische eine Rolle, wie es so beispielhaft bei Brancusi die Kunstwirklichkeit mitformt, auch nicht die unbedingte handwerkliche Ehrlichkeit in der Verwendung eines einzigen Materials, wie Laurens es gefordert hatte, sondern es geht Butler vor allem um Ergriffenheit, um die methodisch gelenkte, gelegentlich durch Schockwirkungen verstärkte innere Berührung und Beunruhigung des Menschen.

Darin steht er den Bestrebungen der surrealistischen Bildhauer nahe, wenngleich das formale Vokabular des Engländers — wahrscheinlich durch die Einwirkung des Spaniers Gonzales — bereits in einem befreienden Sinne durch die Schule der Abstraktion gegangen ist. Die Elemente der Gestaltung erscheinen so teilweise vorgeformt und sind gelegentlich mathematisch-technoider Natur. Dennoch eröffnen sie unbegrenzte Vielfalt und Fülle in der Darstellung der Figur, des lebendigen Wesens und seiner Tätigkeit. Die Erscheinungsform wird jedoch so verändert, als sei der Mensch präpariert, aufgestellt wie ein Gegenstand, dargeboten in einer instrumentierten Weise. Die „Fallende Figur" z. B. schwebt mit dem Kopf nach unten in einem Gestänge von Drähten, die keineswegs nur als Hilfsmittel zur Verbildlichung des Schwebens verwandt werden. Auch sind die Drahtständer für seine sich reckenden — besser, gewaltsam gezogenen — Figuren keinesfalls bloßer Sockelersatz, sondern mitkonstituierender Formbestandteil des Ausdrucks. Die Figuration „Orakel" gleicht einem geschlachteten Tier, zubereitet für den Markt in einem mechanisierten Prozeß. Die entsprechenden Fotos aus der Wirklichkeit befinden sich bei Siegfried Giedion (Mechanization Takes Command), z. B. mechanisierte Tötung von Truthähnen am Fließband. Der Mensch als Person ist bei Butler liquidiert. Bei der „Fallenden Figur" gehen die Gliedmaßen sogar in Gestängeformen über, die Figur wird zum artistischen Gerät. Die Kunst Butlers ist in diesem Sinne grauenerweckendes Symbol und Mahnmal an unsere Zeit.

Udo Kultermann

Heinz Prüstel

K. F. Ertel

TANGENTEN ZUR KUNSTKRITIK

Das kritische Florett ist nicht gerade bei uns beheimatet, und für die wenigen kritischen Geister, welche Deutschland hervorbrachte, mögen hier Heines Worte stehen: „Doch die Kastraten klagten, als ich meine Stimme erhob, sie klagten und sagten, ich sänge viel zu grob".
Wenn auch der Kritiker, wie es heißt, die Rolle eines Eunuchen spielt — er weiß, wie es gemacht wird, aber er kann es nicht — so ist er doch der Schatten des Künstlers. Denn: „Gott steh dem Künstler bei, wenn die Kunstkritik jemals in die Hände von Malern geriete! Das würde die allgemeine Vivisektion bedeuten" (Whistler).
Auch wenn manche Kritiken, wie Fontane zu Recht meint, wie von Verbrechern geschrieben scheinen, die immer auf der Hut sind, vor Gericht nichts zu sagen, was gegen sie gedeutet werden könne, so wird es doch für den wahren Kritiker nur eine Antwort geben: „Weiß oder Schwarz, Gold oder Blech"! Ein solcher Kritiker wird, um mit Kerr zu reden, Tastende stützen, Ringenden helfen, Blender und Tamtamiten verspotten, einen reuigen Sünder so lieb haben wie einen Gerechten. Freilich: Arme Teufel werden auch heute noch von der landläufigen Kritik streng visitiert, während große Herren unter tiefen Bücklingen passieren (Weber, Demokrit).
Die bekannte Methode „Du lobst mich und ich lobe Dich" ist besonders zu verurteilen.
Edvard Munch: „Wenn ich meine Bilder zu einer großen Ausstellung geschickt habe, sinke ich so tief, daß ich ein außerordentlich nervöser und eitler Zeitungsleser werde. Ich muß dann sehen, was über meine Bilder geschrieben wird, obwohl ich weiß, daß es für mich gefährlich ist. Vor allem ist es gefährlich, gelobt zu werden; wenn alle ein und dasselbe Bild loben, übt das einen Druck auf mich aus, den ich nur schwer los werden kann. Wer aber der Göttin der Kunst treu sein will, darf sich nicht nach anderen Wünschen richten". Sollte es der Künstler vielmehr nicht mit jenem Schauspieler halten, der einmal gesagt hat: „Eine gute Kritik hat mir noch nie genützt, eine schlechte hat mir noch nie geschadet"?
Franz Roh wies denn darauf hin, daß das gedruckte Wort durch den Scheincharakter seiner Objektivation — „als ob es für ewig eingemeißelt stünde" — nicht nur an der Oberfläche des Originals frißt. Ja, daß es gleichsam als Gift ins Innere des Künstlers zu dringen vermag und daraus die berühmten gemilderten Zweitfassungen resultieren („Der verkannte Künstler").
Dem Kritiker muß es um Seinsbegriffe zu tun sein, denn nur aus ihnen können sich echte Wertbegriffe ableiten lassen. So vermeidet er, was so vielen „modernen" Künstlern heute passiert, nämlich, daß er einem Zug nachläuft, der anderswo schon vor über fünfzig Jahren abgefahren ist.
Nicht der Schriftstellerruhm, sondern die Aufklärung künstlerischer Wahrheiten (Hiller), sei die Devise des Kritikers. Derart gehört auch der „kategorische Imperativ" Julius Harts hierher: „Das Urteil ist nichts — die Begründung alles"!
Das Urteil über den bleibenden Wert heutiger Kunstrichtungen wird die Geschichte fällen. Daß dabei das Publikum eine Uhr ist, die nachgeht (Baudelaire), braucht wohl kaum ausgeführt zu werden. Wer sich andererseits im zeitgenössischen Kunstschaffen über so viel Durchschnittlichkeit beklagt, sollte bedenken, daß dies zu allen Zeiten so war.
Polemik und Kritik existieren nur für einen Augenblick. Sie sind aber nützlich, weil sie die für das künstlerische Leben notwendige Meinungsbildung und Stellungnahme schaffen. „Meinungsverschiedenheiten über ein Kunstwerk beweisen, daß es neu, eigenartig und lebensfähig ist" (Wilde).
Kunsthistorie und Kritik sind zwei verschiedene Dinge. Geschichte der Gegenwart ist Widerspruch in sich selbst, da das Objekt mehr Überraschungen im Köcher hat, als wir zu ahnen vermögen. Jedoch können Historie und Kritik unter einem Dache wohnen. Hören wir E. R. Curtius: „Ohne kritische Schulung hätte ich mein Mittelalterbuch nicht schreiben können; und die geschichtliche Schulung ist, so hoffe ich, meiner Kritik zugute gekommen".
Wer über die Kunst der Gegenwart zu schreiben unternimmt, hat ein dankbares, aber auch ein undankbares Metier vor sich. Nicht zuletzt ist es der Künstler, der die Leistungen des Kunstschriftstellers — in dem er so gerne einen Herold oder Parteigänger sehen möchte — gänzlich verkennt. Von anderen Mißverständnissen ganz abgesehen.
„Was die Künstler vom Kunstschriftsteller und Kunstkritiker verlangen ist öffentliche Werbung in leicht eingängiger Form, moralische Bürgschaft dem Publikum gegenüber, ist unbedingte Bejahung, aber nicht Rechenschaft in der Öffentlichkeit, nicht Auseinandersetzung. Der Kunstschriftsteller aber, der seine Aufgabe ernst nimmt, muß in der Arbeit seinen eigenen Gesetzen folgen" (Gotthard Jedlicka). Die größte Achtung darum, die „ein Autor für sein Publikum haben kann, ist, daß er niemals bringt, was man erwartet, sondern was er selbst auf der jedesmaligen Stufe eigener und fremder Bildung für recht und nützlich hält" (Goethe).

Jede gute Kunst enthält abstrakte und surrealistische, so wie sie auch klassische und romantische Elemente, Ordnung und Überraschung, Intellekt und Imagination, Bewußtes und Unbewußtes einschließt. Beide Seiten in der Persönlichkeit des Künstlers müssen ihr Teil beitragen. Ich glaube, daß der erste Beginn eines Gemäldes oder einer Skulptur von irgendeinem der beiden Punkte ausgehen kann. Henry Moore.

Deutscher Künstlerbund 1957 in Berlin

Die Säle waren ohne jedes Publikum, als ich sie neulich durchwanderte. In München aber wimmeln die Betrachter durch die große Jahresschau im Haus der Kunst. Ein solches Mißverhältnis der Resonanz ist zu bedauern, weil — im ganzen gesehen — die Berliner Ausstellung vielseitiger und lebendiger als die Münchner ist. Sie kann als die beste bezeichnet werden, die der Deutsche Künstlerbund bisher startete. Unsere „bewährten Meister" sind sinnvoll vertreten, aber es wird ausführlich auch ein Nachwuchs ausgebreitet, der die Farb- und Formengebung weiterentwickelt. Ich möchte dies denjenigen Kritikern gegenüber feststellen, die immer auf besondere Sensationen lauern und behaupten, die sogenannte abstrakte Kunst trete nur noch auf der Stelle; sie habe sich seit ihren großen Initiatoren nur verschlechtert und nicht einmal verwandelt.
Man sollte hiergegen einmal die entsprechenden Meister von 1920 neben die von 1957 stellen, um zu verdeutlichen, daß jene pessimistische Legende mehr auf einer Ermüdungskurve der Kritiker als etwa der Produzierenden beruht. Bis auf einen großen Saal sind die Räume der Berliner Kunstakademie nicht zu umfassend, weshalb der ermüdbare Beschauer hier kaum in Versuchung gerät, endlose „Fronten abzuschreiten". Außerdem reihte man immer das Verwandte aneinander, so daß organische Zusammenhänge fühlbar werden. In München ist das schwieriger durchzuführen, da es sich hier ja um geschlossene Künstlergruppen handelt, die sich zwar überschneiden, aber keinesfalls zerrissen werden wollen. Auch hier sollte man einmal versuchen, nur noch nach stilistischen Zusammenhängen zu gruppieren. (Würde es doch genügen, erst im Katalog zu erfahren, welchem äußeren Bunde ein Künstler angehört).
Ein Hauptergebnis: auch in Deutschland haben gegenstandslose Psychographie, Tachismus und Verwandtes zugenommen. Reichtum der Formen, irrationales Ausleben aller inneren Regungen dominiert. Um so dringender wird nun, daß wir die verschiedenen Qualitätsschichten deutlich voneinander abheben. Emil Schumacher z. B. strukturiert die lebendige Materie, vor allem aber die Farbe viel überzeugender als Hoehme, Brüning, Gaul. So polyphon bewegend Schultze in der Oberflächenfaltung seiner Bilder ist, so homophon bleibt sein koloristisches Empfinden, er gibt fast nur tonale Abstufungen, statt die spezifische Farbe wirklich auszuspannen. Bei Werdehausen braucht man eine solche Einschränkung keineswegs zu machen, auch nicht bei Thieler. Von Sonderborg erwartet man Bedeutenderes. Gut wirkte Trier mit jetzt phantasievollerem graphischen Netzwerk, hinter welchem wohltuende Farbengründe schimmern. Von Fritz Winters Beiträgen überzeugt das blasse Nebelbild, während andere neuerdings etwas zerhackt wirken, als wären sie nicht mehr durchlaufend rhythmisiert, so erfreulich auch seine intensiver werdende Farbe leuchtet. Die koloristisch armen, dynamisch aber breiten Formenwogen von Goetz bestechen immer wieder durch volltönenden Schwung. Bei Nay überzeugt weiterhin das blühende Kolorit und die musikalische Leichtigkeit. Daneben hängen Arbeiten von Ritschl; sie bilden in ihrer ruhenden, großformigen „Konstruktion" einen wichtigen Gegenpol. Keinesfalls dürfen wir derart polare Gegensätze gegeneinander ausspielen. Das heutige künstlerische Leben würde ohne derartige Kontraste sehr verarmen. Man muß auch Albrecht und der Stromberger, jenen strengen Hamburger Konstruktiven, die Stange halten. Auch Breuer aus Düsseldorf sollte man mehr beachten. Solche Formengebung dem Tachismus gegenüber als veraltet zu betrachten, wäre fast so töricht, als wollte man sich zwischen männlicher und weiblicher Substanz entscheiden, eine davon als gestrig bezeichnend. Jedenfalls handelt es sich hier nicht nur um einen Unterschied der Generationen.
Die neue Lackmalerei von Kuhn interessiert mich nicht nur technisch. Hierbei wird eine Frische der fließenden Substanz, eine tausendfältige Klein- und Rieselzeichnung mitten im großen Schwunge sichtbar, mit der die Malerei wieder etwas Kostbares zu erreichen vermag, das sie vom Mittelalter bis zu den späten russischen Ikonen besaß: eine Mikro-Struktur inmitten der Makro-Form, anders gesagt, die Liebe zum unendlich Kleinen inmitten des zusammenfassenden Gefüges. Max Ernst würde diese Spiele bewundern. Es hängt hier vom jeweiligen Erzeuger ab, ob sie nur ins Kunstgewerbliche absinken oder irrational belebend werden.
Durch eine milde, abgedämpfte Farbigkeit fallen verschiedene Maler auf, so die sehr unterschiedlichen Heckel und Winter-Rust. Während aber das Kolorit bei Heckel peinlich fahl und stumpf geworden ist, lebt es bei Winter-Rust in wohliger Differenzierung. — Neben den Surrealisten Zimmermann und Ende taucht wieder der junge Lüdke auf, der mehrfach durch geschliffene Phantastik bestrickte, gelegentlich aber in äußere Effekte absinkt. Trökes überzeugt neuerdings mehr durch phantasievolle Strukturen als durch seine Farbenklänge, die bisweilen ins Süßliche abirren.
In der weniger ausgebauten Abteilung Plastik fesseln vor allem Hartung, Schrieber, Loth, Bechteler, Hajek, Hermanns und die Meier-Denninghoff. Lehmann stilisiert bisweilen etwas zu summarisch. Kirchners „Abraham" steht riesig vor uns, wirkt leider aber nur wie eine naiv karikierte Hexe.
„Kunst am Bau" heißt ein gewichtiger Anhang. Hier beeindruckt der geschichtliche Rückblick auf Thorn-Prikker, der als ein wahrer Vorläufer heutiger zügiger Abstraktion, manchmal aber auch nur Dekoration zu werten ist. Grieshabers monoton düsteres Majolika-Plattenbild kann nicht seinen großzügigen Formenschwung bewähren. Bleibt Bargheers Wandmosaik nicht zu gleichmäßig fahl in der Farbe? Sind Mettels Reliefs nicht etwas zu summarisch angelegt, im Gegensatz zu Hartungs Figuren in der Paracelsus-Klinik? Fassbenders Wandbild im Bonner Gymnasium wirkt in der Wiedergabe eindrucksmächtig. Meistermanns Glasfensterentwürfe haben Spannkraft der Verbleiungen und zeigen herbe Kontraste zwischen eisgrauen und farbenleuchtenden Transparenzflächen.

Franz Roh

K. Schulz-Schönhausen

Retrospektive statt Zukunftsplanung
Zur Internationalen Bauausstellung in Berlin

Berlin baut nicht für die Zukunft. Berlin versucht vielmehr, die internationale Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte nachzuholen und eine mit Kompromissen belastete Zusammenfassung dessen zu geben, was heute im Wohnungsbau möglich ist. Dies muß vorweg gesagt werden, weil von den Veranstaltern der Ausstellung, von staatlicher und städtischer Seite sowie von der Presse in blindem Fortschrittsoptimismus die Maßstäbe verfälscht worden sind und der Eindruck erweckt wird, als werde im Berliner Hansaviertel für die Zukunft gebaut. Damit soll das, was in Berlin geleistet worden ist, in keiner Weise herabgesetzt werden; denn es ist viel geleistet worden.
Es darf als sicher gelten, daß die städtebauliche Gestaltung des Hansaviertels in 10 bis 20 Jahren als unzureichend angesehen wird. Selbstverständlich wirkt das neue Hansaviertel im Vergleich zum alten als Stilschöpfung einer neuen Zeit. Aber soll man das Hansaviertel mit den mittelmäßigen Leistungen des 19. Jahrhunderts vergleichen, mit den Arbeiten von Städtebauern, die keine waren? Oder darf hier der höchste Maßstab angelegt werden? Hält das Hansaviertel einen Vergleich z. B. mit den neuen Städteteilen von Chicago aus? Oder mit den Universitätsstädten von Mexico-City und Caracas? Oder mit der Stadt Chandigarh? Behinderungen gibt es immer und überall für das fortschrittliche Bauen. Glaubt man aber mit Kompromissen für die Zukunft planen zu können? Die jetzige Anordnung geht auf den Plan eines Ausschusses beim Berliner Bausenator zurück. Der Vorsitzende war Otto Bartning. Es wird wahrscheinlich wenige geben, die diesen Entwurf für eine geniale städtebauliche Konzeption halten. In diesem Falle hilft auch der Hinweis wenig, daß man aus den Gegebenheiten das Beste gemacht habe. Man hätte vielmehr das Beste überhaupt machen sollen. Es leuchtet einfach nicht ein, warum dieser großartigen Ausstellung nicht dadurch ein Dauerwert gegeben wurde, daß man die Gesamtplanung einem einzigen genialen Städtebauer übertragen hätte, etwa Le Corbusier, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer oder Walter Gropius, die ja alle an der Planung mitzuarbeiten sich bereit erklärt hatten. Diese vier Architekten haben sich durch hervorragende Stadtplanungen ausgezeichnet und boten sich für die in Frage stehende Aufgabe geradezu an. Daß man an dieser Möglichkeit vorbeiging, ist ein Versäumnis, das bedauernswert ist, weil hier eine wirklich neue Konzeption im Städtebau hätte verwirklicht werden können. So wurde auch der wohl wichtigste Bau der Ausstellung, die Unité d'Habitation von Le Corbusier, so weit aus dem Stadtzentrum heraus verlegt, daß er kaum in Erscheinung tritt. Die entscheidenden Ideen dieses Architekten wurden bei jeder nur möglichen Gelegenheit in leicht verwässerter Form benutzt, ihr Urheber jedoch geflissentlich verschwiegen.
Es muß weiterhin gefragt werden, ob in Berlin mit den Materialien und Baumethoden unserer Zeit gebaut worden ist. Entgegen den berechtigten Einwänden privater Wohnungsgesellschaften und anderer Stellen, die nachweisen, daß die Mieten auf Kosten der Steuerzahler niedrig gehalten wurden, muß hier gesagt werden, daß sowohl die Baukosten als auch die durch sie bedingten Mieten zu hoch sind. Die Durchschnittswerte aller Projekte liegen bei DM 1,43 pro qm, ein Wert, der sich zwar nach den Sätzen des sozialen Wohnungsbaus richtet, sich jedoch nicht mit der heutigen Industrialisierung des Bauens und schon gar nicht mit der von morgen vereinbaren läßt. Hier muß der Architekt ebenfalls ansetzen und auch im Preisgefüge zu neuen Lösungen kommen. (Wäre das nicht eine Aufgabe für einen öffentlichen Wettbewerb?). Es darf auf die revolutionären Ergebnisse der zwanziger Jahre (Siedlung in Pessac von Le Corbusier, Siedlungen in Rotterdam und Hoek van Holland von J. J. P. Oud, Siedlung in Dessau-Törten von Gropius) und auch auf die Bauten in Chandigarh von Le Corbusier verwiesen werden.
Wenn wir zu einer neuen Form der Gemeinschaft kommen wollen — und das ist doch die Aufgabe der Stadt von morgen — so sollten gewisse Voraussetzungen nicht mehr vergessen werden. Wo sind z. B. Gemeinschaftsräume, Kinderspielplätze und Dachgärten, wo die Schwimmbäder und versenkten Gärten, wo die mehrgeschossigen Straßen und Kultur-, Gemeinschafts- und Einkaufszentren — alles Institutionen, die bei richtiger Gesamtplanung aus einer willkürlichen Addition von beieinanderwohnenden Menschen eine moderne Gemeinschaft formen. Es mag viele geben, die dies als versponnen und utopisch abtun werden. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es Grundforderungen der Vergangenheit sind. In dieser Hinsicht bleibt das Hansaviertel, das angeblich für die Zukunft gebaut werden soll, hinter den Höchstleistungen der Vergangenheit zurück. Man betrachtet heute noch das als revolutionär, was Le Corbusier und andere schon vor Jahrzehnten als rückschrittlich überwunden haben. Wir wollen keinesfalls unterschätzen, was geplant und geleistet worden ist, denn es ist für die Situation in Deutschland nach 1945 sehr viel geleistet worden. Doch muß diese Leistung mit dem richtigen Maßstab gemessen werden: im Berliner Hansaviertel wurde aufgeholt, was in der internationalen Entwicklung bisher schon da war.
Die ganze Ausstellung, deren Zustandekommen zwar unsere Hochachtung erfordert, scheint aus einer Vielzahl von Kompromissen entstanden zu sein. Schon die Auswahl der beteiligten Architekten läßt viele Fragen offen. Nach welchem Prinzip wurde hier ausgewählt, und wer hat ausgewählt? Sollte eine Zusammenfassung der großen alten Männer in der Architektur gezeigt werden oder sollten die wirklich jungen und bestimmenden Kräfte des In- und Auslandes zu Wort kommen? Ein gemeinsames Qualitätsniveau ist nicht zu erkennen. Man vergleiche in diesem Sinne die von Mies van der Rohe geleitete Weißenhofsiedlung. Dennoch muß trotz aller Bedenken ja gesagt werden zu dieser Ausstellung, die in Deutschland zu einer Diskussion führen kann. Zwar hätte mit diesem Aufwand vielleicht auch etwas Einmaliges gebaut werden können. Aber auch das hier Geleistete kann Maßstäbe schaffen helfen und wird hoffentlich dazu beitragen, daß der Wohnungsbau mit den Mitteln unserer Zeit auch bei uns bald entdeckt wird.

Udo Kultermann

Ausstellungen im Südwesten

Die VIERTE LANDESKUNSTAUSSTELLUNG im Reissmuseum Mannheim wurde vom Künstlerbund Baden-Württemberg veranstaltet. Ausstellungen dieser Art sind weitgehend vom Stand der Mitglieder bestimmt, doch ist die Mannheimer mit einer Gedächtnisausstellung für Willi Baumeister und Carl Trummer verbunden. Baumeister lebt zunehmend in der jungen Generation weiter, die innere Klassizität seiner Bilder, sein hoher Farbgeschmack treten immer deutlicher zutage. Trummer ist Bildhauer. Er ist 1957 gestorben, zwei Jahre nach Baumeister. Sein Können ist beachtenswert, obwohl die Stoßrichtung der Plastik heute in andere Richtung zielt. Man kann nicht erwarten, daß bei 111 ausgestellten Malern und 29 Bildhauern das Mittelmaß auszuschalten ist. Aber hier scheint es doch allzu sehr in den Vordergrund gerückt. Natürlich fallen die Meister wie Hap Grieshaber, Heckel, Ackermann, Dix, Kerkovius, Rolf Nesch, Karl Rössing aus dem Rahmen, ihre Signatur ist bekannt. Rudi Baerwind erreicht mit dem Bild „im gelben Feld" einen Höhepunkt seit seinem Durchbruch zum reinen Farbspiel. Es gibt aber weniger bekannte Namen zu notieren, so Heiner Bauschert mit einer „Brücke", Paul Berger-Bergner, die surreale Ausdrucksweite von Volker-Böhringer, Waldemar Epple (abstrakt, bedeutsam), Geffers mit seinen Ibizas. Fantasie haben auch Peter Grau, von Houwald, Rudolf Müller in seinem Bild „Insekt", Edgar Schmandt, offenbar ein wirklicher Poet, mehr im Wort als im Bild, Fritz Ruoff, der ein Mysterium zeigt, Eugen Stammbach — „Dämmerung" — und dann die Corinthnachfolge von Alfred Wais. Sehr, fast zu robust, wirkt Walter Wörn.

Das Städtische Kunstinstitut in Frankfurt a. Main überrascht mit einer CALDER-AUSSTELLUNG, die zum Besten gehört, was ich seit der Biennale in Venedig seinerzeit von Calder gesehen habe. Die Mobiles schweben in dem Schulhof, auf der Galerie, im Durchgang, diese metallenen Blätter, die voll Fantasie sind und reine Verzauberung ausstrahlen. Einiges, wie die Reihung der Drähte, wie die tieflastenden Metallblätter oder die Sternenbündel von weißen Metallscheiben, prägt sich unverlierbar ein. Beglückend, heiter. Verwandlung der Technik in hohes Spiel.

Das Kunstkabinett in Frankfurt, das gerade sein zehnjähriges Bestehen unter der tüchtigen Frau Bekker vom Rath gefeiert hat, beglückt mit schönen Aquarellen von Nolde. Die Auswahl ist klein, aber auch eine kleine Auswahl bereitet bei dem gesuchten Künstler heute schon Schwierigkeiten.

Vietta

Le Corbusier-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

Eine umfassende ausstellungsmäßige Darstellung des Schaffens Le Corbusiers ist längst fällig gewesen. Daß die als Wanderausstellung geplante Veranstaltung von Zürich ausgeht, ist insofern eine kleine Paradoxie, als Le Corbusier mehrmals unmittelbar vor der Verwirklichung architektonischer Aufgaben in Zürich stand, denen jedes Mal aus nicht sehr rühmlichen Gründen die Ausführung versagt blieb. Das Ehrendoktorat, das Le Corbusier später von der Universität und vor kurzem auch von der Technischen Hochschule Zürichs verliehen erhielt, ist ein geringer Trost für — die Stadt Zürich. Wie die Frank Lloyd Wright-Ausstellung vor einigen Jahren, so zog auch die Corbusier-Ausstellung, die nach Zürich auch in Deutschland gezeigt werden wird, große Besuchermassen an. Man spürte offenbar die Bedeutung der Persönlichkeit Corbusiers, wie man die Bedeutung eines Picasso spürt, ganz abgesehen davon, daß die architektonischen Dinge durch ihre unmittelbare Verbindung mit dem Leben der Menschen vielleicht noch direkter anrühren als die Werke der bildenden Kunst. Besonders allerdings, wenn sie in der Universalität erscheinen, mit der sie Le Corbusier ergreift, durchdenkt, formt und mitteilt.

Der Aufbau der Ausstellung ist dem Zürcher Architekten Willi Boesiger, einem langjährigen Mitarbeiter Le Corbusiers zu danken. Als Helfer hatte er G. Katzenstein beigezogen. Boesiger konnte sich unmittelbar auf Le Corbusier stützen, der die Ausstellung selbst in jeder Weise gefördert hat, und vor allem auch auf die von ihm herausgegebenen, im Zürcher Verlag H. Girsberger erschienenen sechs Bände des „Oeuvre complète" Corbusiers, das Standardwerk der modernen Architekten-Literatur. Auf diese Weise ist ein höchst eindrucksvolles Material zusammengekommen, mit dem die künstlerische und geistige Universalität Le Corbusiers sichtbar wird. Modelle, Fotos von ausgeführten oder im Bau befindlichen Gebäuden, Pläne aller Art, Skizzen zu Bauten und Skizzen, die Reiseeindrücke festhalten, Tabellen, Konstruktionen, die sich auf Fragen der Proportionen beziehen; dazu Gemälde und Studien zu solchen, Plastiken, Tapisserien, Werke der bildenden und der angewandten Kunst also. Auch das Schaffen des Denkers und Schriftstellers wird in Vitrinen mit Büchern und Zeitschriften gezeigt. Der ganze Schaffensweg von den Anfängen in der Kunstschule in Corbusiers Geburtsort Le Chaux-de-Fonds im schweizerischen Jura bis zu den jüngsten Bauten in Indien, Japan und Frankreich ist mit den entscheidenden Arbeiten repräsentiert.

Was vielleicht am meisten fasziniert, ist die unerhörte Lebendigkeit, die aus jedem Strich, aus jeder Konzeption, aus jedem Gedanken Le Corbusiers spricht. Ob er konstruiert, ob er architektonische Massen verteilt, ob städtebaulich plant, ob er sich mit der Vegetation beschäftigt, ob er den Gesetzen des Schönen nachforscht, ob er soziologische Probleme anvisiert — immer greift er in die Mitte der Dinge, immer erfaßt er die Zusammenhänge, in denen die Dinge leben und weitergehen. Von hier aus ergeben sich ihm die architektonischen Lösungen, die in ihren Strukturen als Ergebnisse eines umfassenden Denkens rational, in ihrer Formung poetisch, d. h. künstlerisch gestaltet sind. Corbusier hat es einmal so formuliert: „Die Architektur ist ein Ereignis, das in jenem schöpferischen Augenblick auftaucht, in dem der Geist... sich durch eine höhere Absicht erfaßt sieht als nur zu dienen; nämlich wenn er darnach drängt, künstlerische Mächte zu offenbaren, die uns beleben und Freude verbreiten." Die Bilder und Plastiken Corbusiers gehören in die gleichen Bereiche. Sie sind Repräsentanten der inneren künstlerischen Vorstellungswelt Corbusiers, und als solche gehören sie der Grundsubstanz an, aus der sich das „Werk" als Ganzes erhebt.

Die Präsentation eines so vielseitigen und vielschichtigen Materiales ist mit großen Schwierigkeiten verbunden. Boesiger hat sie mit Hilfe von standardisierten Tafeln für die Fotos und Pläne zu lösen versucht, denen herrliche Modelle — Chandigarh, Ronchamp, die neue Unité in Berlin etc. — und vor allem viele Gemälde, Zeichnungen und Plastiken beigefügt sind. Das Ganze ist wie ein Meer, das überwältigt. Für das Verständnis des Werdens Corbusiers und für das Verständnis seiner architektonischen Willensäußerungen und seiner künstlerischen Gestaltung wäre allerdings — gerade angesichts des überwältigenden Materials — eine sinnvolle Abfolge irgendwelcher Art wünschbar gewesen, die man bei der von den Organisatoren gewählten Anordnung leider vermißt.

H. C.

Europäische Bildhauer

Im Gegensatz zu anderen Veröffentlichungen über die Plastik der Gegenwart geht die von A. M. Hammacher begründete Reihe EUROPÄISCHE BILDHAUER (Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln und Berlin 1954 bis 1957) vom Werk des einzelnen aus und stellt diesen in 32 ganzseitigen Abbildungen, einem Porträtfoto, literarischen Selbstäußerungen und einer Bibliografie vor. Sowohl in der Auswahl der Künstler als auch in der Heranziehung der geeigneten Autoren hat der Herausgeber ein außerordentliches Geschick gezeigt. Für die bisher erschienenen Bände: ZADKINE (Hammacher), DESPIAU (George), MARINI (Langui), LIPCHITZ (Goldwater), MOORE (Hodin), GONZALES (Degand), MARTINI (Argan), LAURENS (Goldscheider) sind wirklich diejenigen Autoren gefunden worden, die mit der Materie eingehend vertraut sind und von denen man erwarten konnte, daß sie über den behandelten Bildhauer Neues auszusagen wüßten. Die Einleitungen unterscheiden sich durch die Souveränität der Beurteilung und Wertung haushoch von den klischeehaften Tagesurteilen über die Plastik der Gegenwart oder über einzelne Bildhauer. Vor allem durch die vorzügliche Ausstattung und durch die Bildauswahl (dies wird besonders deutlich bei den Bänden über Laurens, Lipchitz, Moore und Gonzales) wird das Werk der Bildhauer einprägsamer herausgestellt, als es vielfach bisher möglich war. Die ausgezeichnet konzipierte Sammlung soll offensichtlich mehr sein als die Aneinanderreihung wahllos herausgegriffener Bildhauer der Gegenwart, deren künstlerische Entwicklung referierend abgehandelt wird. Eine wertende und auswählende Hand ist schon bei der Auswahl der Bildhauer spürbar und ebenso bei der Wahl der verschiedenen Mitarbeiter, deren Namen für unbedingte Qualität Gewähr sein sollten, es aber leider nicht immer in dem Maße sind, wie sie es hätten sein können.

Mit Ausnahme von Despiau gehören alle Bildhauer einer Stilstufe innerhalb der modernen Plastik an, die sich von historischen Bindungen freigemacht und neue Wege für den bildnerischen Ausdruck unserer Zeit gesucht und gefunden hat. Gleichzeitig aber ist auch eine Begrenzung der Reihe nach vorn spürbar, denn es sind keine Bildhauer aufgenommen worden (oder bis jetzt noch nicht aufgenommen worden), die auch die letzten gegenstandausdeutenden Stilelemente aufgegeben haben und durch eine neue Struktur der Form wirken. Alle Bildhauer (der in Vorbereitung befindliche Band über Barbara Hepworth ist der erste Schritt über diese Grenze hinaus) arbeiten noch auf der Stilstufe von Brancusi, Gonzales und Picasso, die immer von bestimmten Anregungen oder Vorstellungen der Wirklichkeit ausgehen und für diese Vorstellungen eine mehr oder weniger abstrahierte Transformation finden. Zwar wird das Wirklichkeitsbild angereichert oder reduziert auf bestimmte Kräfte, niemals aber wagt sich der Künstler in den unbekannten und neuen Bereich, der die Aussage in einem neuen Medium realisieren muß. Zu Beginn setzt der Herausgeber A. M. Hammacher mit seinem ausgezeichneten Essay über Zadkine ein Beispiel, wie auf 12 Seiten Text Wesentliches über die Zeit, den Stil und die künstlerischen Qualitäten des Bildhauers ausgesagt werden kann. Gleichwertig ist auch die Einleitung zu dem Band über Lipchitz von Robert Goldwater. Beide Autoren rücken überraschenderweise nicht nur die entscheidende Bedeutung des Kubismus in den Mittelpunkt, sondern zeigen dessen heute nicht mehr zu übersehende Verbindung mit der Tradition auf, oder wie es Lipchitz aussprach: das Einmünden aller großen Taten der Kunst in „den königlichen Weg der Tradition im wahrsten Sinne des Wortes, den großen Strom: Das Recht eines jeden Künstlers sich auszudrücken und seine Pflicht, seinen eigenen kleinen Fluß in den großen Strom münden zu lassen." Diesen beiden Bänden gegenüber fallen die über Despiau und Marini etwas ab. Waldemar George schreibt zwar aus einer intimen Kenntnis der Werke von Despiau, dennoch geht der Text nicht von den Fakten der Form aus, sondern sucht mehr biografische oder literarische Belege. Darüberhinaus entspricht das bildnerische Werk Despiaus bei aller sensiblen Nuancierung psychischer Gegebenheiten einer bereits historisch gesehenen Haltung und läßt sich nicht ganz mit dem Auswahlprinzip der Reihe vereinbaren. Auch Langui entgeht nicht der üblichen Überschätzung einer Materie, die man bearbeitet und schätzt und hält sich allzu lange mit Allgemeinem auf, ohne auf eine grundsätzliche Deutung hinzuarbeiten.

Es muß überhaupt als hinderlich für die ganze Reihe angesehen werden, daß sich jeder Autor bemüht, mit dem Beginn der modernen Plastik anzufangen und sich nicht immer auf sein Thema exakt beschränkt. Die subjektive Meinung des Autors sollte mehr zugunsten einer kritischen Wertung (die naturgemäß immer subjektiv ist) und Deutung des Werkes zurücktreten. Dies gilt ganz besonders für den Moore-Text von Hodin. Hodin gerät in dem Bestreben, die gesamte bisherige Moore-Literatur einer kritischen Sichtung zu unterziehen auf polemische Abwege, die darüberhinaus ein Zuviel an geistesgeschichtlicher Problematik und ein Zuwenig an wirklicher Formanalyse aufweisen. Die Gesamtdisposition und besonders der Schluß wirken daher etwas vage und gehen an der eigentlichen Aufgabe vorbei. Auch die Einführung in das Werk von Henri Laurens von Cécile Goldscheider gibt eine mehr referierende Darstellung des Lebens und der künstlerischen Entwicklung, ohne zu einer vollgültigen Deutung des Gesamtwerkes zu kommen. Ganz am Rande sollten einige Behauptungen (Maillol und Brancusi seien im Gegensatz zu Duchamp-Villon und Lipchitz immer unter dem Einfluß von Rodin geblieben) nicht unwidersprochen bleiben.

Naturgemäß muß der Einleitungstext der Bände auf einen größeren Leserkreis abgestimmt sein. Dennoch darf man von so hervorragenden Autoren eine schärfere Durchdringung und komprimierte Ergebnisse erwarten. Das Vorhandensein einer solchen Reihe fordert in jedem Falle von der Kritik die Anlegung des höchsten Maßstabes. Selbst Leon Degand kann ein solcher Vorwurf nicht erspart bleiben. Seine Einführung in das Werk des großen Bahnbrechers der Metallplastik, Julio Gonzales, der ersten monografischen Behandlung dieses neben Brancusi bedeutsamsten Bildhauers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, verliert sich zu sehr im Detail der Lebensbeschreibung und charakterisiert die einzelnen Werke unzusammenhängend. Eine Deutung des Gesamtwerkes, die gerade von Degand zu erwarten gewesen wäre, ist so nicht erreicht worden. Vieles ist bereits bekannt und anderes ist mit mehreren Sätzen angedeutet, obwohl es präzise hätte zusammengefaßt werden können. Eine vorbildliche Einleitung hingegen bietet Argan für Arturo Martini. Das Werk dieses Gonzales an Qualität keinesfalls ebenbürtigen Italieners, das wohl in einzelnen Höhepunkten von faszinierender Kraft ist und mit Recht mit dem Werk Picassos verglichen wurde, wird sowohl in den historischen Zusammenhang eingebunden als auch als Ganzes souverän gedeutet. Ein kurzer Hinweis hätte allerdings die eminente erzieherische Bedeu-

tung Martinis, der doch immerhin fast einer ganzen Generation italienischer Bildhauer die Richtung gewiesen hat, andeuten können.
In Vorbereitung sind Bände über Lehmbruck, Germaine Richier, Giacometti, Barbara Hepworth, Arp und Brancusi, ausnahmslos Künstlerpersönlichkeiten, die sich qualitativ der Reihe der bisherigen Bildhauer vollgültig anschließen. Es ist zu wünschen, daß die durch Text und Abbildungen gleichermaßen faszinierende Reihe auch weiterhin hilft, eine empfindliche Lücke innerhalb der Publikationen über moderne Plastik zu schließen. Sie ist wie keine andere Veröffentlichung in der Lage, die Bedeutung der schöpferischen Einzelpersönlichkeit auch einem breiteren Publikum sinnfällig vor Augen zu führen.

— Udo Kultermann —

Adolf Max Vogt: **Grünewald, Meister gegenklassischer Malerei.**
Artemis-Verlag, Zürich-Stuttgart, 1957, 45,— DM.

Die seit einigen Jahren anhaltende Hochkonjunktur in der Buchproduktion hat in besonderem Maße auf die Bilderbücher für „gebildete Stände" übergegriffen, so daß der Kunstfreund und Wissenschaftler nur noch nachlässig die laufenden Neuerscheinungen verfolgen kann. Da ein gutgemeintes Unternehmen, dort ein Danaergeschenk, dort ein gewinnbringendes Verlagsobjekt und hier (im seltenen Fall) eine bewunderungswürdige Edition, der man keinen reißenden Absatz vorhersagt. Das vor uns liegende Buch scheint in die letzte Kategorie zu gehören. Hier wurde einem vorwiegend wissenschaftlichen Werk ein großzügiger Rahmen gewährt, der dazu beitragen mag, dem Werk zu einer größeren Verbreitung zu verhelfen.
Grünewald — der „Sprachmeister eines Farbenwunders, wie sie kein Deutscher vor und nach ihm geredet hat" (Martin Buber), der Mystiker zu Zeiten der Renaissance, der Durchkreuzungspunkt zweier großer Epochen, das enfant terrible für die katalogisierende Kunstwissenschaft... dieser Grünewald ist seit seiner wissenschaftlichen Entdeckung und Bekanntwerdung zu Beginn dieses Jahrhunderts ein beliebter Gegenstand für Auseinandersetzungen innerhalb der Wissenschaft sowie literarisch-essayistischer Ausdeutungen. Über kaum einen Künstler, den man doch mit Namen nennen kann, breitet sich ein solches Dunkel von biographischen Ungewißheiten, kaum einer entzieht sich in seinem Werk so völlig dem Zeitgeist. Wenn Adolf Max Vogt neue Situierungsversuche unternimmt, so entspringen diese nicht einer wissenschaftlichen Abenteuerlust als vielmehr dem Glauben an die Verantwortung der Kunstwissenschaft. Der Künstler wird nicht als Beleg einer Kunsttheorie benutzt, sondern im umgekehrten Prozeß wird die genetische Kurve innerhalb Grünewalds Schaffen transparent gemacht. Die Hypothese, die Vogt nach langer Beschäftigung mit dem Gesamtwerk den Bildern abgelesen, man möchte fast sagen, abgelauscht hat, erweist sich als Grundgestaltungsproblem; sie heißt: alles Ewige ist nur ein Augenblick.
Wenn wir an Raffaels harmonisch in sich ruhende Kompositionen denken und auf sie die Umkehr dieses Satzes in die Prägung des mittleren Goethe „der Augenblick ist Ewigkeit" beziehen, so wird uns völlig klar, wie Vogt zu dem Begriff der Gegenklassik kommt, der das Pro und das Post eben in sich vereinigt oder im Falle Grünewald, den letzten ‚Spätgotiker' oder ‚Protobarockmeister' (wie man ihn genannt wissen wollte) im Gegenklassiker vereint.
Was bedeutet nun dieser Begriff der Gegenklassik, der, abstrakter gedacht, sowohl die mystische Verschmelzung wie die aufgeklärte Auseinandersetzung mit einem Jenseitigen umgreift? Klassik (freilich nicht nur als Stilbegriff) meint, Ruhe, Harmonie, Vertrauen auf das Hier und Jetzt, „Emporhebung des Menschen zu sich selbst" (Wölfflin), der Gegenpol dürfte damit klar sein. Und wenn wir bei Paul Klee den Satz finden „das Ganze (die Welt) ist dynamischer Natur", das heißt im Dynamischen bekundet sich ein Aufstreben zum Jenseitigen, zu einem Transzendentalen, so umschreibt dieser Satz nichts anderes als Grünewalds „Schmelzmalerei" und formale Bestrebung einer zentrifugalen Tektonik. Das hat Vogt sehr fein herausdestilliert in dem Satz: „Ähnlich wie man einen Vogel zwar nur exakt betrachten kann, wenn er ruht — doch erst in seinem Wesen erfaßt, wenn er fliegt: ähnlich sieht man diese Komposition (die Isenheimer Kreuzigung) erst dann voll, wenn man ihre ganz eigentümliche Durchschwungenheit mitempfindet."
Das schwingende, konturenlos Schwebende gehört auch jenem Zwischenreich an, dem Grünewald schon früh seine Aufmerksamkeit widmet. Vogt weist das an dem Interesse für die Halbtöne, für das Fluktuieren von Licht und Schatten, für das Subtile von Flaum und Haut, für den Dunstkreis um eine Figur in der Frühzeit nach und gelangt über den Begriff einer intuitiven Wie-Analogie, zu dem Gedanken des bewußten Verwandlungs- und Verschiebungswillens im Hauptwerk, dem Isenheimer Altar. Mit anderen Worten, die Dinge sind nicht für sich selbst seiend, sondern sie sind Bedeutungsträger eines inneren Vorgangs. Weinen, Schluchzen, Sterben wird bildlich und farblich übersetzt durch barockeske Kurvaturen oder erstarrte Farben (nur zum Exempel). Was uns hier wichtig erscheint, ist der Hinweis auf die Gefahr einer psychologisierenden Interpretation. Die Grenze der Simplifizierung ist erreicht, wenn Vogt assoziirend zur Moderne davon spricht, daß die expressive Kunst „gerade an dem Mittel der Wie-Analogie zu erkennen sei". Mag dies als Teilaspekt richtig sein, generell führen solche Sätze in die graue Theorie.
Bedeutsam indes ist die klare Formulierung der polaren Position zu seiner Epoche, die Grünewald in der Kreuzigungsgruppe des Isenheimer Altars bezeugt. Vogt zeigt deutlich, wie bei Grünewald anstelle einer zentripedalen Zuordnung (wie in der Renaissance) die zentrifugale Komposition tritt. Die drei Kompositionsgruppen ragen wie „Lappen" in das Bild oder, geometrisch ausgedrückt, beschreiben die Linien der Figuren und Gewänder Hyperbeln oder ein Dreieck, das nur mit der Spitze in das Bild hineinragt. Das heißt sie kommen „von fern her und zielen nach fern hin. Ihre Präsenz ist nur ein Augenblick, sie sind in das An-Wesen auf Abruf geschickt. Vogt reißt hier einen der wichtigsten Fragenkomplexe an, nämlich den Doppelstil bei Grünewald, die Zweiheit im Begriff des Gegenklassischen. Mit der polaren Gegenüberstellung des Klassischen wird hier die Dreizahl, „die Zwangsvorstellung des deutschen Idealismus" auf das merkwürdigste abgewandelt (Vogt). So ist es ihm möglich, die Epochenbetrachtung komplementär zu erfassen und die Kunstwissenschaft aus der Zwangsvorstellung von ‚Zeitgeist' des 19. Jahrhunderts herauszureißen. Ein wichtiges Buch, ein hochinteressantes Buch, wenn man es wagt, festumrissene Stilvorstellungen erschüttern zu lassen, wenn man bereit ist, die Anregungen aufzunehmen und weiterzuspinnen, zuweilen allerdings auch der Überschreitung der Grenzen nachzuspüren.
Zu den eigens gemachten acht Farbaufnahmen sei gesagt, daß sich die Mühe nicht gelohnt hat. Sie sind alle um einen Grad zu hart und zu prall. Schade. Vierzig Schwarz-Weißaufnahmen von dem gemalten Oeuvre und ein paar Beispiele der Zeichnungen erläutern die Ausführungen des Textes. Manfred Schlösser

Henry Moore, Zeichnung

Moore

Werner Hofmann: **Zeichen und Gestalt** — Die Malerei des 20. Jahrhunderts
Fischer-Bücherei Bd. 161, 1957

Zu den Taschenbüchern über moderne Kunst (vgl. Leopold Zahns „Kleine Geschichte der modernen Malerei" bei Ullstein, Sedlmayrs „Revolution der mod. Kunst" bei Rowohlt) ist ein Bändchen von Werner Hofmann getreten, das man dem Werk Grohmanns „Zwischen den beiden Kriegen: Kunst und Architektur" (Suhrkamp, 1953) zur Seite stellen könnte. Grohmanns einseitige Begründung der modernen Kunst durch das neue Weltbild der Naturwissenschaften, woraus er die spiegelbildliche Zuordnung der abstrakten Kunst zur Technik ableitet, hat Hofmann jedoch klug vermieden. Er greift auf den Bildbegriff der Renaissance zurück und versucht nachzuweisen, daß sich das Tafelbild mit notwendiger Konsequenz zur Gegenstandslosigkeit entwickelt hat. Dabei bleiben manche Fragen offen. Aber dies ist kein Mangel bei einer Darstellung, in der alle Phasen und Bewegungen, die „Weltentwürfe" und ihre Meister sich gleichsam in ein Kraftfeld der vergangenen 50 Jahre ordnen. Hofmann fesselt durch präzise Formulierungen, wenn er auch bisweilen der Gefahr einer allzu metaphorischen Sprache erliegt. Aber die Bildhaftigkeit seines Ausdrucks ergibt eine eindringliche „Wesensschau". In ihr liegt auch die Güte seines Urteils begründet: ohne Maler und Richtungen gegeneinander auszuspielen, rückt er beide in das ihnen eigene Licht.
Die Situation der Malerei im Jahre 1957 erscheint etwas mager behandelt. Der Tachist scheidet für Hofmanns kritische Betrachtung aus, wenngleich er dessen Exerzitien eine symptomatische Bedeutung nicht abspricht (124—125). Treffend ist der letzte Abschnitt mit dem Motto „Die Luft ist erfüllt von Kunstgeschrei" (Worringer, 1921), der den heutigen Kunstbetrieb genau charakterisiert.
Der Text wird belegt durch 50 Schwarz-Weiß-Reproduktionen, die ebenso sorgfältig wie die Grafikvignetten im Texte des Zahnschen Bändchens ausgewählt sind; eine ausführliche Chronologie und eine weniger vollständige Bibliographie ergänzen Text- und Bildteil.
Alles in allem ein „Buch des Wissens", dem man zusammen mit dem Buch von Zahn eine größere Verbreitung wünscht, als sie Sedlmayrs „Revolution" erreicht hat.

Klaus Brockmeier

Afrikanische Masken
48 Aufnahmen von Margot Noske, Eingeleitet von Julius F. Glück, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 1956.
L'arte della nuova Guinea, eingeleitet von Carl Kjersmeier, 25 Abbildungen, All' insegna del pesce d'oro, Milano.

Seit den Tagen der „Brücke" und des frühen Kubismus hat das Interesse an exotischer Kunst keine Unterbrechung erfahren. Die Publikationen über dieses Thema waren einerseits von Liebhabern verfaßt, diese waren auch für ein größeres Publikum zugänglich und vermittelten eine meist nicht zureichende Kenntnis der Materie; andererseits erschienen Veröffentlichungen von Fachleuten nur in Fachzeitschriften und waren dem breiten Publikum unzugänglich. Die Veröffentlichung über afrikanische Masken des Woldemar Klein Verlages bietet sowohl die nötige Breite für ein interessiertes, aber nicht fachlich vorgebildetes Publikum, und gibt auch fachlich fundierte Informationen. Margot Noske stellte 48 Aufnahmen afrikanischer Masken zusammen, für die sie das Material der Berliner völkerkundlichen Sammlungen und einiger privater Kollektionen (Slgn. Leicher, Ninnemann, Thiemann) zur Verfügung hatte. Die Auswahl ist weniger auf einen faszinierenden aesthetischen Gesamteindruck aus, sondern auf eine, das jeweils Typische treffende Kollektion. So sind die verschiedenen Stile des Kameruner Graslandes, der Elfenbeinküste, Liberias, Nigeriens und Belgisch-Kongos mit vielfachen Varianten vertreten. Neben primitiven Beispielen (Stämmen der Bameta und Anyang) stehen die nahezu klassischen Masken der Egun, die ein hohes Niveau verratenden raffinierten Abstraktionen der Basonge und die brutalen, grausigen Köpfe der Efik. Man gewinnt also vom Optischen her ein anschauliches Bild der ganzen Variationsbreite afrikanischer Kunst.
Der einführende Text von Julius F. Glück macht nochmals gesondert auf diese charakteristischen Unterschiede aufmerksam; darüberhinaus aber gibt der bekannte Fachmann des Stuttgarter Linden-Museums mit knappen Sätzen die wichtigsten Erklärungen zur religiösen, soziologischen und aesthetischen Bedeutung der Masken, weist Unterschiede aus Stammeseigentümlichkeiten und aus — oft weit zurückliegenden — europäischen Einflüssen nach. Der Text und die Bilder reizen zu weiterer Beschäftigung mit dieser Kunst; man bedauert, daß keine Literaturhinweise gegeben werden, die dabei Hilfe leisteten, und daß der Farbton der Reproduktionen etwas stark ins Bräunliche geraten ist.
Das kleine Heft der Serie „all insegna del pesce d'oro" über die Kunst Neu-Guineas ist mehr eine Publikation im Stil der alten Liebhaber-Ausgaben, bringt also wenig an sachlichen Informationen; der einführende Text des Kopenhagener Sammlers Kjersmeier beschränkt sich auf einige Angaben über die Geschichte Neu-Guineas, über die Lebensweise der Melanesier und das zur Verfügung stehende Material. Die Reproduktionen sind zu klein, als daß sie ein Bild dieser frischen und kleinteilig-dekorativen Kunst zu bieten vermöchten.

Heinz Spielmann

Hans Günter Hauffe: **Der Künstler und sein Recht.** Hundert kurzweilige Kapitel nicht nur für Urheber und Juristen. Mit Vertragsbeispielen und Steuerratschlägen. XII, 344 S. Ganzleinen DM 16,50. Verlag C. H. Beck, München.

Das Buch des bekannten Münchener Rechtsanwaltes H. G. Hauffe bedeutet eine höchst erfreuliche Bereicherung der deutschen urheberrechtlichen Literatur. Zum ersten Male unternimmt es den Versuch, den umfangreichen und unübersichtlichen Stoff des gesamten Kunstrechts in allgemeinverständlicher Fassung dem Nichtjuristen zugänglich zu machen. Jedermann weiß, wie ungern die juristische Wissenschaft von der Höhe des Theorems auf die Stufe der populären Darstellung herabsteigt und wie selten das, was sich an derartigen Erzeugnissen dem Laien anbietet, aus der Feder eines wirklich berufenen Kenners stammt. So ist es besonders zu begrüßen, daß gerade Hauffe den Schritt zur Popularisierung nicht gescheut hat. Der Untertitel des Buches verspricht nicht zu viel. Die teilweise so spröde und in ihren dogmatischen Streitfragen dem Künstler unverständliche

Materie ist in eine meisterhaft unterhaltende und anregende Form gebracht. Dabei tragen die Neigung des Autors zu pointierten Wendungen und die zahlreich eingestreuten Anekdoten und Hinweise auf charakteristische Einzelfälle viel zur Eleganz der Darstellung bei. Daß einige wenige Kapitel, z. B. jenes vom „Manuskript", infolge der notwendigen Stoffverarbeitung einmal weniger fleißig und gelungen erscheinen, ist nur natürlich. Man spürt jedoch durchweg, daß es Hauffe nicht bloß um die einzelnen Berechtigungen, sondern um des Künstlers Recht geht, und hier weicht er an keiner Stelle der heute noch offenen Problematik aus. Er bekämpft leidenschaftlich die urheberfeindliche Tendenz der Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform (veröffentl. v. Bundesjustizministerium, 1954), insbesondere die im V. Abschnitt des geplanten Urheberrechtsgesetzes vorgesehenen Einschränkungen des Verwertungsrechts des Künstlers. Insoweit trifft sich Hauffes Kritik mit derjenigen, die Erich Schulze, der Generaldirektor der GEMA, in seiner Studie „Recht und Unrecht" (München, Beck, 1954) vorgetragen hat. Bei dieser Grundeinstellung des Autors nimmt es nicht wunder, daß er ein überzeugter Anhänger des von allen Künstlern schon lange vergeblich geforderten „ewigen" oder besser „zeitlich nicht befristeten" Urheberrechtes ist (S. 301 ff). Hier scheut er sich nicht, der herrschenden juristischen Doktrin, vor allem der sonst von ihm hochgeschätzten Auffassung des namhaften Urheberrechtlers Eugen Ulmer (Urheber- und Verlagsrecht, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer, 1951, S. 203) energisch zu widersprechen (S. 101 und 301 ff.). Als folgerichtige Ergänzung zum unbeschränkten geistigen Eigentum verlangt er für alle schon gemeinfrei gewordenen Werke die Einführung der sog. Kulturabgabe (domaine public payant, eine Abgabe derjenigen, die ein gemeinfreies Werk benutzen wollen, zugunsten notleidender Künstler, Hinterbliebener von Künstlern etc., S. 303) und für gewinnbringende Weiterveräußerung von Werken der bildenden Kunst, z. B. nachdem ihr Schöpfer Berühmtheit erlangt hat, eine progressive Beteiligung des Künstlers (Folgerecht, droit de suite, S. 303/304). Es wäre zu wünschen, daß Hauffes Buch nicht nur seines sachlichen Gehalts, sondern auch dieser mutigen Grundhaltung wegen ein starkes Echo unter Künstlern und Juristen finden und auch in die Laboratorien der Gesetzgebung vordringen würde. Im Hinblick darauf ist die günstige Beurteilung, die es in der juristischen Fachpresse gefunden hat, besonders erfreulich (Behl, Neue Juristische Wochenschrift 1956, S. 1146). Ein sehr nützlicher Anhang mit Vertragsbeispielen und Steuerratschlägen für Urheber (von R. Kreile) schließt den gut gelungenen Band. Sasse

Massimo Bontempelli: **Fahrt der Europa,** mit Illustrationen von Hans Pudlich, Insel-Verlag, 1956

Der Erzähler versetzt die Fahrt der Europa auf seinen italienischen Heimatboden. Er hebt entwicklungspsychologische Züge im Schicksalserleben der Europa hervor und mildert so die Unnahbarkeit des Mythos.
Es sind nicht die Höhepunkte der Handlung, die Hans Pudlich gereizt haben, diesen Text zu illustrieren. Der antike Stoff gab ihm Gelegenheit, in Aktdarstellungen sein zeichnerisches Können zu beweisen, mit dem er sich seit jeher gerne klassischen Themen zuwendet. Dem Strich seiner Federführung weiß Pudlich durch häufige Unterbrechungen, gleichsam metrischen Zäsuren, eine persönliche Note zu verleihen, wenngleich sein Stil im ganzen akademisch bleibt. Im Verein mit diesen Zeichnungen ist dennoch ein Inselbändchen entstanden, das der Antike in schöngeistiger Form Gegenwartsnähe verleiht. Beate Richter-Starke

Walter Kaech: **Rhythmus und Proportion in der Schrift.** Deutsch-englische Ausgabe, Format 32 x 22,5 cm. 80 Seiten. Preis 28,— DM. Walter-Verlag, Freiburg i. Br.

Das Buch wendet sich in erster Linie an den Schriftkünstler und Kunstgewerbler, doch auch an den Historiker, weil es ihm das vollendete Schriftbild und die erstaunliche graphische Disziplin vergangener Zeiten aufzeigt. Der Verfasser kommt aus Praxis und geschichtlicher Forschung. Kaech war lange Zeit Assistent bei Professor Ehmcke in München, er arbeitet heute an der Kunstgewerbeschule in Zürich, wo er die Fachklasse für Schriftkunde und Schriftzeichnen leitet. Kaech gehört zu den international anerkannten Schriftkünstlern.
Das Wesentliche seines Buches ist der Nachweis, daß die klassischen Schriften auf dem Verhältnis des Goldenen Schnitts aufbauend den grundlegenden Proportionen und dem Rhythmus der Natur wie der klassischen Kunst entsprechen. Dafür gibt Kaech viele Bildbeispiele und Rekonstruktionen klassischer Schriften, auch Bildvergleiche mit Kunstwerken des Altertums. Die Wiedergabe der Tafeln ist drucktechnisch hervorragend. Das Werk wird für die Ästhetik der Schriftform von grundlegender Bedeutung sein. fhs.

Werner Schumann: **Ein Herz schlägt für die Mütter.** 100 Handzeichnungen von Käthe Kollwitz. Fackelträgerverlag, Schmidt-Küster GmbH., Hannover.

Der soziale, der schlicht menschliche Gehalt des Werkes dieser großen Frau und Künstlerin wird besonders deutlich angesichts der Zeichnungen. Hier faßt jede Linie Leben. Hier wird jede Linie Dokument, Miterleben, oft Anklage. Die Wiedergaben des Bandes sind drucktechnisch ausgezeichnet. Eine Katalogisierung der wiedergegebenen Zeichnungen ist dem Kunstkenner und Sammler besonders wertvoll. Überwiegend handelt es sich zudem um bisher wenig bekannte Blätter der Kollwitz, so daß auch mit dem Buch ein kunsthistorischer Beitrag geleistet wird. Kunstkritisch erscheint die Wiedergabe von Studienblättern und Skizzen sehr aufschlußreich, die dem Beschauer das langsame Werden eines fertigen Blattes verständlich machen. fhs.

Ernst Heimeran: **Die Ahnenbilder.** Huber & Co. A.G., Frauenfeld, 123 S., DM 5,50.

Für die Freunde Ernst Heimerans ist bei Huber & Co. in Frauenfeld dies Bändchen „Die Ahnenbilder" erschienen. In drei Geschichten erzählt der Autor von Bildern, ihren Schicksalen und Beziehungen zu ihren Besitzern oder Beschauern, ihren geheimnisvollen, fast gefährlichen Einflüssen.

Sasse

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Maler Alois Stettner ist im Alter von 45 Jahren in Darmstadt gestorben. Seit 1956 war Stettner Dozent an der Darmstädter Hochschule.

Maurice Sterne, der amerikanische Maler und Bildhauer, ist in Mount Kisco im Staate New York im Alter von 79 Jahren gestorben.

Der Bildhauer Joseph Enseling ist am 16. Juli gestorben. Enseling war von 1938 bis 1951 Lehrer an der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf.

Der Architekt Prof. Martin Elsässer, einer der Vorkämpfer des modernen Bauens, Schüler von Theodor Fischer, Thiersch und Bonatz, ist in Stuttgart im 74. Lebensjahr gestorben.

Personalia

Georges Salles, der seit 1945 an der Spitze der Staatl. Museen Frankreichs steht, will zurücktreten, um sich persönlichen Arbeiten zu widmen. Über den Zeitpunkt des Rücktritts und die Person des Nachfolgers ist noch nichts bekannt.

Der Münchener Architekt Sepp Ruf wurde für die nächsten 3 Jahre zum Präsidenten der Staatl. Akademie der bildenden Künste, München, gewählt. Zusammen mit Egon Eiermann baut Sepp Ruf den deutschen Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel.

Prof. Reidemeister, Köln, hat einen Ruf als Generaldirektor der West-Berliner Museen angenommen.

Prof. Max Burchartz von der Folkwang-Werkkunstschule in Essen wurde am 28. Juli 70 Jahre alt.

Preise

Die Kunstpreise des Landes Nordrhein-Westfalen in Höhe von je 10 000,— DM wurden verliehen für Malerei an Max Ernst, für Bildhauerei an Hans Wimmer, für Baukunst an Hans Schwippert, für Musik an Karl Amadeus Hartmann und für Literatur an Richard Benz. np.

Den Kulturpreis der Stadt Nürnberg erhielt der Leiter des Germanischen Nationalmuseums, Dr. Ludwig Grote.

In der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin wurden zwei Preise von je 1000,— DM an die Maler Buja Bingemer (Köln) und Herbert Kitzel (Halle/Saale) verliehen. Die Preise wurden von der Gruppe Berlin des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie gestiftet.

Allgemeines

Die Stadt Bochum erwarb die 131 Werke umfassende Kunstsammlung des Industriellen Carl Gröppel. Die Sammlung bietet ein umfassendes Bild des deutschen Expressionismus und enthält u. a. die „Verkündigung" von Kokoschka, Bilder von Jawlensky, Kirchner, Macke, Morgner, Pechstein, Grafiken und Plastiken von Archipenko, Barlach, Gies, Scharff, Renée Sintenis, sowie Werke von Braque und Vlaminck. Der Kaufpreis der Sammlung, die nicht geteilt werden darf, betrug 400 000,— DM nebst 50 000,— DM Lastenausgleichs-Abgabe. np.

Der 10. Lissone-Preis findet vom 6. bis 27. Oktober statt. An der diesjährigen, dritten, Veranstaltung nehmen Italien, Österreich, Belgien, England, Deutschland, Frankreich, Holland, die Schweiz und die USA teil. Der Lissone-Preis beläuft sich auf 1 000 000,— Lire; außerdem haben die Veranstalter des Preises Anerkennungspreise von je 100 000,— Lire zur Förderung der jungen internationalen Malerei ausgesetzt. Die Teilnahme an dem Lissone-Preis erfolgt nur auf Einladung. Zu den eingeladenen Deutschen gehören u. a. Winter, Nay, Cavael, Schumacher.

Nicht allein Frank Lloyd Wright baut im Auftrag der irakischen Regierung in Bagdad. Außer Wrights Opernhaus soll Le Corbusier dort ein Stadion schaffen und der Finne Alvar Aalto eine Bibliothek. np.

Eine erste amerikanische Gesamtausstellung Seurats soll vom 9. Januar bis 23. Februar 1958 in Chicago im Art Institute, das eines der Hauptwerke Seurats „Dimanche à l'Ile de la Grande Jatte" besitzt, stattfinden. Anschließend soll diese Schau im Museum of Modern Art in New York gezeigt werden. Man hofft, daß die wichtigsten Bilder Seurats in der Tate Gallery und im National Museum in London, im Louvre und im Reichsmuseum Kroeller-Müller in Otterlo für die Ausstellung zur Verfügung gestellt werden; auch sollen die Mitglieder der Familie die Hergabe von Gemälden und Zeichnungen zugesagt haben, die niemals öffentlich gezeigt worden sind. np.

In der archäologischen Zone von Santa Severa, wo Pyrgi, der Hafen des alten Caere, des heutigen Cervetri, lag, finden gegenwärtig Grabungen statt, von denen man bedeutende Ergebnisse für die Kenntnis der Geschichte, des Handels und der Religion der Etrusker erwartet. Hier soll das etruskische Heiligtum der Meeresgöttin Leukothea gewesen sein, das der Tyrann Dionysius plünderte. Die Versuchsgrabungen bestätigten das Vorhandensein eines großen Komplexes etruskischer Gebäude, von denen eines mit farbigen Malereien geschmückt zu sein scheint. np.

Die 6. internationale Tagung der Kunstkritiker wird am 16. September in Neapel eröffnet und endet am 22. September in Palermo; eine Sizilienfahrt schließt sich an. Als Themen sind bestimmt worden: „Methode und Terminologie der Kunstkritik" und „Tägliches Leben und Wert der Formen". np.

Den ungarischen Malern wirft das Parteiorgan „Nepszabadsag" vor: „Dem heutigen Leben entnommene Themen sind auf der Frühjahrsausstellung in der Budapester Kunsthalle aus den großen Sälen fast völlig verschwunden und auch in den Nebenräumen der Ausstellung nur sporadisch anzutreffen."
Der kommunistische Kritiker Péter Rényi klagt: „In der ganzen Ausstellung findet man nicht einmal eine einzige winzige Zeichnung, die grausame oder erhabene Themen des Oktober oder des November 1956 behandelt oder erkennen läßt, daß wir jetzt 1957 und nicht 1956 oder 1955 schreiben."

Der Kunstpreis „junger Westen", den die Stadt Recklinghausen im Jahre 1948 jungen deutschen Künstlern gestiftet hat, wird in diesem Jahre wiederum zur Verteilung gelangen. Die Bekanntgabe der Preisträger erfolgt am 13. Oktober anläßlich der Eröffnung der Ausstellung. Um den Preis können sich in diesem Jahre alle deutschen Bildhauer bis zum Alter von 40 Jahren bewerben. Beteiligungsunterlagen bei der Verwaltung der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen.

Die Stadt Nürnberg veranstaltet im Januar 1958 eine Ausstellung „Künstler sehen Nürnberg heute". Hierzu werden Einlieferungen von Werken der Malerei und Grafik von Künstlern, die in Nürnberg und in den drei fränkischen Kreisen geboren oder ansässig sind, bis 2. Dezember 1957 in der Fränkischen Galerie am Marientor, Nürnberg, Lorenzerstraße 32, entgegengenommen. Für die drei besten Arbeiten sind drei Preise ausgesetzt. Nähere Teilnahmebedingungen durch die Direktion der Städtischen Kunstsammlungen, Nürnberg, Lorenzerstraße 32.

11,760 Pfund erzielte die Zeichnung „Elijah in the Chariot of Fire" von William Blake auf einer Versteigerung bei Christie in London. In diesem Jahr jährt sich der Geburtstag Blakes zum 200. Mal.

Die erste Fernseh-Versteigerung, durch die in London die berühmte Weinbergsammlung aufgelöst wurde, erreichte in 95 Minuten den Rekordpreis von 326 520 Pfund für 56 Kunstwerke.

Fünf junge spanische Künstler protestierten bei Gelegenheit der Ausstellung ihrer Werke in der Galerie Denise René, Paris, in einem Manifest gegen die organisierten Preise, die profitgierigen Kunsthändler, gegen bezahlte Artikel in den Kunstzeitschriften und käufliche Kritiker, die das Pariser Kunstleben in immer zunehmenderem Maße bestimmen.

Das gerettete Lebenswerk des Malers Prof. Ernst Pfannschmidt soll erfaßt werden. Ernst Pfannschmidt wurde am 11. 3. 1868 in Berlin geboren und starb als Senator der Preußischen Akademie der Künste in Lobenstein am 28. September 1949. Zweckdienliche Angaben über Besitzverhältnisse mit Angabe der Größe, Technik, Jahr usw. werden von seinem Sohn Ernst-Erik Pfannschmidt, Düsseldorf, Heinrichstr. 155, höflichst erbeten.

Der Pfalzpreis für Bildende Kunst 1957 in Höhe von 2000,— DM wird in diesem Jahr für Malerei ausgeschrieben. Der Einlieferungstermin für die Arbeiten ist der 1. Oktober. Nähere Einzelheiten durch die Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern.

Die elfte Mailänder Triennale, die bedeutendste und größte Ausstellung angewandter Kunst, ist vom italienischen Staatspräsidenten Gronchi eröffnet worden. Die Ausstellung, an der 27 Nationen beteiligt sind, zeigt in acht Sektionen die neuesten Arbeiten aus der Architektur, Plastik, der industriellen Formgebung und aus Handwerk, Druckkunst und Fotografie.

Die Sammlung Urvater gehört zu den größten belgischen Sammlungen und zu den größten Privatsammlungen moderner Kunst. Das belgische Ministerium für öffentlichen Unterricht gab kürzlich im Verlag de la Connaissance, Brüssel, einen illustrierten Katalog dieser Sammlung heraus, deren Akzent auf dem Surrealismus liegt.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstraße 18: September „Eberhard Schlotter, Gemälde und Grafik".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: August—September „Il Miracolo. Die Gestaltung des Pferdes in der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart".

Berlin
Archivarion-Kunstbibliothek, im Haus Cumberland, Kurfürstendamm 193/94: 7. 8.—4. 9. „H. Graf Luckner, Zeichnungen und farbige Lithografien".
Galerie Springer, Kurfürstendamm 16: Juli—September „Reg Butler".
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30: 27. 7. bis 8. 9. „Bernhard Heiliger, Plastik, Zeichnungen. Camaro, Ölbilder, Pastelle, Zeichnungen".

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: 28. 7. bis 15. 9. „Die Bibel. Radierungen von Chagall aus dem Besitz von Karl Ströher, Darmstadt". 22. 7.—3. 11. „Alexander Archigenko zum 70. Geburtstag. Aus dem Besitz des Hess. Landesmuseums."
Stadtbücherei, Victoriastr. 31: 16. 8.—30. 9. „Gerda Stryi-Leitgeb".

Duisburg
Duisburger Bücherstube, am Buchenbaum: September „Gerhard Deneke — Eva Deneke-Gerth".

Düsseldorf
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13, I: 24. 9.—20. 10. „Holzschnitte alter und neuerer Meister. Ausgewählte Grafik von Canaletto, Piranesi, Tiepolo".
Kunsthalle: August „Internationaler Bericht der Gesellschaft der Freunde junger Kunst".
Galerie Schmela: 16. 8.—8. 9. „Heinz Mack, Peter Royen". Ab 9. 9. „Serpan".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: September „Hans Tisdall".

Frankfurt
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 2. 9. bis 5. 10. „Siegfried Reich an der Stolpe, Ölbilder, Gouaches und Monotypien".

Freiburg
Kunstverein, Talstr.: 1. 9.—22. 9. „Walter Helbig, Ascona".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum: 1.—29. 9. „Gemälde und Grafik aus Museumsbesitz. Emailarbeiten von Lili Schultz".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 3.—31. 8. „Wilfried Reckewitz, Aquarelle und Grafik".
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 7. 8. bis 7. 9. „Otto Eglau, Berlin, Radierungen".
Kunsthalle, Glockengießerwall: 10. 8.—1. 9. „Jutta Benecke-Eberle, Dieter Benecke, Gerhard-M. Schmidt".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 14. 8.—12. 10. „Rolf Retz-Schmidt, Malerei".
Amerika-Haus: September „Acht amerikanische Künstler — Malerei und Plastik".

Hannover
Kunstverein: 18. 8.—8. 9. „Kollektivausstellung Otto Gleichmann".

Heidelberg
Kunstverein, Hauptstr. 97: 29. 9.—27. 10. „Josef Hegenbarth, Dresden, Gemälde und Grafik".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 14. 9.—13. 10. „Lovis Corinth, Handzeichnungen, Lithografien, Radierungen".

Karlsruhe
Bad. Kunstverein, Waldstr. 3: 1.—22. 9. „Otto Herbig, Pastelle, Zeichnungen, Lithos. Hans Körnig, Gemälde, Grafik".

Kassel
Kunstverein, Ständeplatz: 18. 8.—10. 9. „Die Ergebnisse des Wettbewerbs des Berufsverb. Bild. Künstler, Kassel E. V.: Bauform und Landschaft, Malerei, Grafik; Statik und Bewegung, Plastik".

Köln
Kunstverein, Hahnentorburg: 7. 9.—6. 10. „Hubert Berke, Köln".
Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett: bis 30. 9. „Handzeichnungen und Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts". Halle: 1. 8.—8. 9. „Mascherini, Plastiken".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 23. 8.—15. 10. „Jean Dubuffet".

Lübeck
Stadthalle: 1. 8.—15. 9. „Werner Luft, Hamburg, Federzeichnungen. Gerhard Ausborn, Aquarelle".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 14. 9.—13. 10. „Farbige Grafik 1957 sowie Grafik von Hanna Nagel".

München
C. G. Boerner, im Hotel Continental, Max-Josef-Str. 1: 16.—20. 9. „Holzschnitte alter und neuerer Meister".
Der Deutsche Volksbildungsdienst der Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26, I: 17. 8.—19. 9. „Walter Habdank, Malerei und Grafik".
Galerie Günther Franke, Äußere Prinzregentenstr. 4: August—September „Ernst Wilhelm Nay, Bilder und Aquarelle von 1956/57".
Galerie 17, Rindermarkt 17: Ab 20. 8. „Knopp, Voss, Wande".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: September „Eröffnungsausstellung, K. R. H. Sonderborg".
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 9. 8.—20. 9. „Serge Poliakoff".

M.-Gladbach
Städt. Museum: September—Oktober „Deutsche expressionistische Grafik und andere ausgewählte Bestände des Museums".

Offenbach/Main
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 23. 8.—10. 10. „Gunter Böhmer, Bucheinbände, Buchgrafik, Aquarelle, Zeichnungen".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 1.—22. 9. „Das religiöse Bild in der Kunst der Gegenwart" und „Religiöse Grafik aus Deutschland und Frankreich".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 17. 8.—1. 9. „Deutsche Malerei von heute — Deutsche expressionistische Grafik". 15. 9.—27. 10. „Amerikanische Keramik — Karikaturen und Grotesken".

Stuttgart
Behr-Galerie, Hindenburgbau, gegenüber dem Hauptbahnhof: August Eröffnungsausstellung „Gewachsene und geschaffene Form".

Tübingen
Technisches Rathaus, Brunnenstr. 2: 25. 8.—15. 9. „Xaver Fuhr".

Westerland/Sylt
Spielbank Westerland: Saison 1957 „Neue Darmstädter Sezession. Malerei, Plastik, Grafik".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 16. 8.—16. 9. „Alcopley". 17. 9.—14. 10. „Tajiri, Amsterdam, Plastiken".

Ausland

Basel
Galerie d'art moderne, 5, Aeschengraben: Juni bis September „art contemporain".
Kunsthalle: 4. 7.—29. 9. „Meisterwerke aus Basler Privatbesitz".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe Museum, Bilderdijklaan 10: bis 9. 9. „Die Sammlung". 14. 9.—26. 10. „Internationale Fotografie".

Genf
Musée d'art et d'histoire: 15. 6.—22. 9. „Kunst und Arbeit". Veranstalter ist das Internationale Arbeitsamt.

Lausanne
L'Entracte galerie d'art moderne, rue du Lion-d'Or 4: 31. 8.—13. 9. „Hermann Bartels".

London
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch: 27. 8.—14. 9. „Gruppe 11, Stuttgart; als Gäste Klaus J. Fischer, Walter Gaudnek".

Salzburg
Residenzgalerie: Bis Ende September „Expressionismus; Malerei in Österreich, Deutschland, Schweiz".
Galerie Welz, Siegmund-Haffner-Gasse 16: 7. 7. bis 15. 9. „Marc Chagall — zum 70. Geburtstag".

St. Gallen
Kunstverein: 4. 8.—20. 10. „Malende Dichter — Dichtende Maler".
